ENCONTRO NACIONAL
DA
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA
RAFAEL BRAQUINHO ABDALA NORBERTO
(ORGANIZADORES)

ANAIS
XI ENABET

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023
ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

PORTO ALEGRE/RS
2023

REALIZAÇÃO:

Fecomércio RS · Sindicatos · Sesc · Senac
Sistema Comércio

ppgmus Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS

CENTRO CULTURAL UFRGS

departamento de música Instituto de Artes - UFRGS

APOIO:

PONTO de CULTURA CAMPO DA TUCA/RS

Associação Comunitária Campo da Tuca

INSTITUTO APAKANI

CONTINENTAL BUSINESS HOTEL

UFRGS PROREXT DEDS

UFRGS PROREXT

NEABI ufrgs

etnomus

ICTM

20 anos GEM UFRGS Grupo de Estudos Musicais

Rádio abet Associação Brasileira de Etnomusicologia

NOVEMBRO NEGRO NEAB·ufrgs

MUSEU DA UFRGS

ENCONTRO DE SABERES UFRGS

CORPO EDITORIAL

COMISSÃO ORGANIZADORA

Pedro Fernando Acosta da Rosa (Presidente da ABET)
Rafael Branquinho Abdala Norberto (UFRR)
Luciana Prass (UFRGS)
Marília Stein (UFRGS)
Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Eurides de Souza Santos (UFPB)
Marcos Santos (UFRB)
Gabriela Nascimento (UFBA)
Juliana Catinin (CUNY)
Katharina Doring (UNEB)
Eliane Almeida (Insituto Apakani)
Mateus Berger Kuschick (ABET)
José A. Curbelo (ABET)
Rejane paféj kanhgág (ABET)
Eduardo Pacheco (UERGS)

CONSULTORA AD-HOC

Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)

CONSELHO CONSULTIVO

Rejane paféj kanhgág (Comunidade indígena)
Marguerite Silva Santos (Movimento Negro)
Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Junior (ABA)
Ubiratan Marques (Movimento social)
Ollivia Maria Gonçalves (Comunidade LGBTQIPN+)

COORDENADORAS (ES) DE GT

Deise Lucy Montardo (UFBA)
Domingos Aparecido Bueno da Silva (UFAC)
José Alberto Salgado (UFRJ)
Gabriel Improta França (UNIRIO)
Juliana Carla Bastos (UFPB)
Rafael Noleto (UFPEL)
Francisca Helena Marques (UFRB)
Edilberto José de Macedo Fonseca (UFF)
Paloma Palau Valderrama (IPA)
Laurisabel de Ana da Silva (UFBA)
Antônio Sérgio Brito de Amorim (UNEB)
Tainá Maria Magalhães Façanha (UEPA)
Reginaldo Gil Braga (UFRGS)
Daniel Ferreira Wainer (UFRJ)
Mateus Marcílio de Oliveira (UFRJ)
Katharina Doring (UNEB)
Marcos Santos (UFRB)
Clarissa Figueiró Ferreira (UFPEL)
Ollivia Maria Gonçalves (UFSC)
Rafael Henrique Soares Velloso (UFPEL)
Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)
Raiana Alves Leal Maciel do Carmo (UEMC)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA PERFORMÁTICA

Mateus Berger Kuschick (ABET)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA ÁUDIO- VISUAL

Antoniel Lopes (ABET)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA DE IC

Eliane Almeida (ABET)

CURADORIA DE LANÇAMENTO DE LIVROS

Gabriela Nascimento (ABET)

Organização Geral

ABET

LIVE VIRTUAL DO ENABET

Cielito Rebellato JR

REALIZAÇÃO

Associação Brasileira de Etnomusicologia
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós- Graduação em Música da UFRGS
(PPGMUS UFRGS)
Instituto de Artes da UFRGS

APOIO

SESC RS/RJ
INSTITUTO APAKANI
ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA DO CAMPO DA TUCA
INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS
CENTRO CULTURAL DA UFRGS
QUAL É A BOA RITA
NÚCLEO DE ESTUDOS AFRO- BRASILEIROS, INDÍGENAS E AFRICANOS
(NEABI- UFRGS)
PONTO DE CULTURA CAMPO DA TUCA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA UFRGS
HOTEL CONTINENTAL/RS
ENCONTRO DOS SABERES UFRGS

REVISÃO

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA

DIAGRAMAÇÃO

Lucas Oliveira de Moura Arruda

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Even3 Publicações, PE, Brasil)

A532 Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (11.: 2023 : Porto Alegre, RS)

[Anais do] XI ENABET: Etnomusicologia e Reconstrução: A favor da democracia e da cidadania cultural [Recurso digital] / Organização de Pedro Fernando Acosta da Rosa, Rafael Braquinho Abdala Norberto. – Porto Alegre: ABET, 2023.

ISBN 978-65-272-0966-9

1. Etnomusicologia - Encontro. 2. Cultura. 3. Cidadania. 4. Música.

CDD 780.89

Allini Paulini - CRB-4/2185

SUMÁRIO

Carta do presidente 11

GT 1 - Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos 14

Corpos sonoros musicais Pankararu – diálogos com a (etno)musicologia brasileira
Andeson Cleomar dos Santos 15

Músicas viajantes – apontamentos iniciais sobre trocas imateriais no noroeste brasileiro
Domingos Aparecido Bueno da Silva 28

Cantos, pássaros e donos – expressões de uma ontologia relacional e acústica
Hugo Maximino Camarinha 49

Musicando *ajayos* desde São Paulo – música na "Fiesta de Todos Santos"
Mariana Santos Teófilo 59

Vozes e saberes originários Kaingang na escola – uma abordagem qualitativa de materiais e processos educativos e sonoro-musicais Kaingang
Marília Raquel Albornoz Stein, Francis Ricardo Rocha Padilha, Valmir Cipriano e Evanice Kutá da Silva 68

Rádio, DJs e tecnocúmbia – práticas sônicas dos jovens do povo misak na colômbia
Oscar Giovanni Martínez Peña 86

GT 2 - conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia 96

Dialogando sobre conjuntos musicais – trabalho de campo e reflexão com músicos profissionais
Gabriel Improta França e José Alberto Salgado 97

Práticas sonoro-musicais da cultura *lo-fi* na Baixada Fluminense (RJ) – reflexões etnomusicológicas sobre as práticas de gravação do projeto GAAX
Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos 108

Entre editais e estratégias – como dois grupos de trabalhadores da música em Sergipe se mobilizam frente às políticas culturais
João Luís dos Santos Meneses 120

Revisitando o campo – primeiros passos de uma nova pesquisa etnográfica com grupos musicais de Londrina após o período de isolamento social
Júlio César Silva Erthal 132

Bandas independentes e o trabalho musical – diálogos com a Banda Gente
Karina de Almeida Neves 142

Sustentação de conjuntos de samba na cidade de Nova Friburgo – perspectivas iniciais 154
Leon dos Santos Navarro

Conjunto Farroupilha – negociando repertórios e parcerias para viver de música
Luciana Prass 165

Trajetória musical de um grupo mantido pelo poder público – nuances e particularidades da Banda Daniel Nascimento – Paragominas/PA
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes 178

GT 3 - Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos? 190

Escutando histórias de escuta e produção sonora com MCs de batalha na região metropolitana de porto alegre (RS)
Bruno Affonso Muck 191

Escuta psicodélica e ecologia sonora no festival de música Pira Rural
Caio Prestes Góes Rocha 203

Memórias e práticas musicais de brincantes na experiência ritual do Bumba meu Boi Flor de Matinha – desejos, interesses, heranças e inovações no processo de criar e recriar musicalmente uma *brincadeira* na *baixada maranhense*
Hamilton Lima Oliveira Filho 215

O caminho extremo da música metal – o neonazismo no black metal brasileiro e alhures
Flávio Garcia da Silva 226

A (re)configuração da escuta – o podcast como ferramenta facilitadora de disseminação
Juliana Carla Bastos, Elenilza Carneiro da Silva e Demétrius Faustino 238

GT 4 - Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates 253

Música popular, escuta e alteridade – reunindo elementos para uma etnomusicografia em arquivos sonoros
Bernardo Vescovi Fabris 254

Etnografia do Jarê – estudos preliminares sobre música e religiosidade na Comunidade Quilombola do Remanso
Beverly Seixas Paz 266

A política musical em um conselho estadual de cultura – primeiros relatos e olhares internos de um etnomusicólogo no CEC-RS
Bruno Rosa do Nascimento 276

As vozes sagradas no samba rural PAULISTA – ritual e ancestralidade
Ellis Regina Sánchez Hermoza 289

Mário de Andrade, musicólogo, etnógrafo, rapsodo
Lucas Oliveira de Moura Arruda 299

Indie é o Novo Pop – cena ou circuito?
Manoel Magalhães 312

Helza Camêu, o livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977) e processos etnomusicológicos descoloniais
Maria Fetzer Luca 322

Etnomusicologia das emoções através das canções de Porto Alegre
Paulo F. Parada 336

GT 5 - Festejos em Améfrica Ladina: músicas, performances, danças e corporeidade em Latinoamérica e Caribe 347

Relato de experiência de uma mulher instrumentista em grupos de pagode predominantemente masculinos em juiz de fora - MG
Amana da Veiga Santos 348

"Boi de Barra Fina" – O repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro
Evelyn Tainá de Souza Silva 359

Interpelações (etno)musicológicas a partir de um lugar de ressonância na Améfrica Ladina
Paloma Palau Valderrama 373

GT 6 - Tecnologias e democratização na produção de conhecimento etnomusicológico em tempos de reconstrução 384

Acervo audiovisual e físico do laboratório de etnomusicologia da UFPA – um estudo sobre Acervo e questões éticas
Lorena Beatriz Castro da Silva e Líliam Cristina Barros Cohen 385

Estudo etno-sonoro de áudio dramas no período pandêmico
Luccas Pires Soares 398

Acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO) – lugar de memória das pesquisas em etnomusicologia no estado do Pará
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes 408

GT 7 - Materialidades musicais: políticas do valor, da técnica e do som 417

A afro-coleção etnográfica de escravos africanos do extremo sul do Brasil
Ana Paula Lima Silveira 418

Improvisação livre e processos de gravação – vinculação e ruptura com as propostas estéticas de um campo performático
Guilherme Furtado Bartz 423

Música popular e crítica musical – possíveis aportes da abordagem pragmática
Henrique Martins 435

GT 8 - Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas 446

Samba em Belo Horizonte – uma etnografia nas alterosas
Carlos Magno Caetano 447

O conceito de toque no candomblé – uma crítica candomblecista às noções de "padrão rítmico" ou pattern
Ferran Tamarit 459

Enfrentamentos e resistências no samba em Belo Horizonte – apontamentos e hipóteses iniciais de uma pesquisa etnográfica
Gabriel Silva Arruda 469

Cihumba Ya Kalunga – circulação atlântica de cordofones entre Angola e o Brasil
Lucas de Campos Ramos 481

Os cantos da capoeira – proposta de um estudo etnográfico no grupo IÊ Capoeira, de São Mateus (ES)
Matheus Fellipe Pereira dos Santos e Hellem Pimentel 491

Firma o ponto, povo do axé: os processos de composição dos pontos cantados na umbanda Almas e Angola
Milena Dugacsek Soares 503

Caminhos do associativismo negro em Pelotas – da Diáspora à Academia do Samba
Paulo Henrique Sevidanes Junior 511

Comanches, a resistência das tribos carnavalescas no carnaval de Porto Alegre – RS
Stefania Johnson Colombo 522

GT 9 - Diálogos e perspectivas sobre música, sons, gênero e LGBTQIAPN+ 534

"Figura bizarra que ao som da guitarra o fado viveu" – Lila Fadista e a mitologia do fado cuir
Caio Felipe G. Mourão 535

O nascimento de Semblantes – o auto acolhimento no puerpério de um álbum musical
Paulo Antonio Santos 570

GT 10 - Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias e diversidade na contemporaneidade 580

Choro em Mosqueiro – uma análise do ensino e tradição musical
Angello Gustavo Silva de Souza e Lorena Beatriz Castro da Silva 581

Professor Luiz Machado e o choro de Porto Alegre (1981-2023) – um estudo sobre tradição e contemporaneidade musical
Diogo Jardim Jackle 592

Aloyn Soares – o legado de um mestre do violão sete cordas
Lucas Borba da Silveira e Raul Costa d'Avila 602

Choro em comunidade – experiências mediadas pelo som
Pablo Garcia da Costa 613

Os novos estudos sobre cultura popular – o choro como patrimônio imaterial
Vinícius Veigel Vargas 625

GT 11 - Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade 636

Baques decoloniais – reflexões a partir de práticas vocais coletivas no extremo sul do Brasil
Luana Zambiazzi dos Santos e Lúcia Helena Pereira Teixeira 637

"Mestre Curica e Mestre Ray: guardiões da cultura paraense" – o impacto dos mestres no ensino de sociologia da música na UFPA
Líliam Cristina Barros Cohen, Sonia Maria Moraes Chada, Jucélia Cruz Estumano, Adriana Mello Couceiro e Isaque Baía 651

Acesso e permanência na graduação em música – reflexões a partir de uma etnografia
Nira Azibeiro Pomar 661

Performance corporal sonora – uma análise autoetnográfica de uma surda unilateral
Yarana Ester de Campos Borges 671

Comunicações – iniciação científica 689

Lançamento de livros 690

CARTA DO PRESIDENTE

Em nome da Associação Brasileira de Etnomusicologia e através da Gestão Afirmativa 2022 – 2023, quero agradecer todo apoio de lideranças negras, dos movimentos sociais, assim como de todas as pessoas que integram a comunidade abetiana. Foram dois anos de muito trabalho e dedicação. Assumimos a gestão da ABET como a primeira diretoria de maioria negra de uma instituição acadêmica brasileira fora do movimento negro, e no momento mais difícil da história contemporânea em que a humanidade foi atingida pelos efeitos pós-pandêmicos (COVID-19), quando ainda estávamos contando as inúmeras perdas.

Mas enfrentamos o desafio de gerir uma associação das mais importantes do associativismo brasileiro no campo musical. Nos aquilombamos e desenvolvemos uma ação inovadora com o projeto de Etnomusicologia Negra na Gestão da ABET em que buscamos valorizar a produção intelectual de pessoas negras como ponto central para o crescimento do nosso campo de ação e reflexão continuada, e entendendo os desafios inerentes à gestão de uma entidade com poucos recursos financeiros.

Para tal, buscamos parcerias não só no âmbito nacional, mas também internacional com a Society for Ethnomusicology (SEM) e The International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD). Mostramos o valor das pessoas negras em nosso campo de estudos, e o quanto temos a colaborar através das inúmeras transmissões de *lives* que produzimos durante o ano de 2022 e 2023 e estão registradas em nosso canal da ABET no YouTube, bem como no I Encontro Nacional dos Povos Originários e Negros (I ENAPON), no XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (XI ENABET) e cursos onlines, além das representações em eventos importantes de etnomusicologia.

Realizamos, após quatro anos sem evento presencial, o nosso XI ENABET na cidade de Porto Alegre no Rio Grande do Sul; participamos da (67º e 68º) Reunião Anual da SEM nos EUA (2022) e no Canadá (2023) presencialmente; alinhamos diálogos no Fórum Social Mundial realizado em Porto Alegre (2022-2023); aumentamos em quase 20% o quadro de novos associados(as) nos dois últimos anos; realizamos as *lives* da ABET com as mais diferentes temáticas, dentre as quais estão: migração, direitos humanos, gênero, sexualidade, ações afirmativas, lutas das mulheres, lutas dos povos originários, entre outras. Nesse formato de transmissões ao vivo inserimos no XI ENABET a presença dos etnomusicológicos Anthony Seeger, Kwasi Ampene, Maya Cunningham, Nina Baratti, Kazadi Wa Mukuna e

também do presidente da SEM, Melvin Butler, que estava presencialmente no evento e fez a Conferência de Abertura, o primeiro presidente negro da SEM.

Além disso, foram disponibilizados dois podcasts, sendo um deles com o ex-presidente da ABET, Carlos Sandroni, e o outro com a membra do Conselho Consultivo da ABET, a mestra em Antropologia Social Ollívia Maria, ambos apresentados na Rádio ABET, e um boletim semestral com informações das mais diversas sobre Etnomusicologia. Sendo assim, encerramos nossa gestão em 2023 convictos do nosso trabalho que não deixou nada a desejar em relação às gestões anteriores e provamos mais uma vez que nós, negros, com as nossas forças e fragilidades, podemos atuar como sujeitos na gestão de entidades acadêmicas.

Por isso, trago alguns dados importantes do evento, que revelam o quanto precisamos ainda crescer como instituição, mas que, num momento de pós-pandemia, tivemos sucesso, pois foram mais de 95 pessoas inscritas diretamente, fora as indiretas que transitaram durante o evento somando mais ou menos 300 pessoas. Em relação aos inscritos alguns dados chamam atenção, como: 83% dos inscritos no evento tinham vínculos com universidades; 67% são associados(as)(es) da ABET; 67,4% das inscrições são de pessoas auto declaradas brancas, sendo que pessoas negras (pretas e pardas) representam 23%, indígenas 1%, e outros, 8%; quanto à identificação de gênero, 92% Cisgênero (se identifica com o gênero em que nasceu), Transgênero 1,1%, (não se identifica com o gênero que nasceu), Não binário 1,1% (Não se reconhece em nenhum gênero ou transita entre eles) e Prefiro não informar 5,3%; 100% dos inscritos não necessitavam de atendimento especial, 82,1% eram pessoas que pretendiam participar do evento em razão dos GTs (Grupos de trabalho); 7,4% dos inscritos eram estrangeiros, 55% já tinham participado do X ENABET- Virtual em 2021; 6% das pessoas não tinha nível de compreensão em inglês e 7,1% não tinham nível de compreensão em espanhol.

Com esses dados, podemos dizer que tivemos pela primeira vez um raio-X do perfil dos participantes do XI ENABET, o que nos coloca desafios importantes para o XII ENABET em Salvador, que será realizado de 10 a 14 de novembro de 2025. Esperamos que nosso exemplo de gestão possa ser seguido por outras instituições, oportunizando o acesso e o protagonismo de mais pessoas negras para ocupar lugares em cargos de diretoria.

Por isso, meu agradecimento especial às pessoas negras que fizeram a gestão 2022-2023, das quais cito Gabriela Nascimento, Antoniel Lopes, Tainara Machado, Miriam Oliveira, Eliane Almeida, Michelle McArthur e Júlio Moraes, meus mais profundos e sinceros sentimentos de amor e afeto, pois vocês foram fundamentais em todo o processo de amadurecimento social e acadêmico de nossa gestão na ABET.

Agradecemos também a Rafael Norberto, por nos acompanhar nestes dois anos de trabalho árduo e intenso enquanto diretor da Revista Música e Cultura da ABET, publicação que está com os artigos disponíveis para consulta no site da Revista Música e Cultura agora pela primeira vez no formato OJS (Open Journal Systems). Obrigado por ser um amigo, irmão, e muito mais do que um aliado convergindo com nossas lutas, penso que você demostra na prática como combater o racismo, ser antirracista. Agradeço também, a Daniel Stringini por assumir com Rafa essa responsabilidade. Quero aproveitar e agradecer ao Lucas Oliveira pela diagramação do presente trabalho e demais colegas negros e não negros que ajudaram a Gestão Afirmativa.

Nossos agradecimentos especiais aos ex-presidentes e presidentas da ABET Marília Stein, Samuel Araújo, Eurides de Souza Santos e Maria Elizabeth Lucas, pelo apoio e a confiança depositada. Somos gratos pelo reconhecimento oferecido por vocês ao nosso trabalho e, ao cumprimentá-los, estendemos aos ex-presidentes e presidentas da nossa associação, que de maneira direta ou indireta fizeram o mesmo, aceitando os inúmeros convites, tanto para participação em *lives* quanto nas atividades do XI ENABET.

E por fim, aos associados(as)(es) da nossa Associação, que com suas anuidades e participação em eventos fazem a Etnomusicologia, mesmo com todas as críticas, continuar sendo um dos campos mais importantes dos estudos em música, pois se com ela está difícil, sem ela seria muito pior. Termino com a frase de Frantz Fanon: “Não somos nada na terra se não formos, em primeiro lugar, escravos de uma causa, a causa dos povos, a causa da justiça e da liberdade”.

Boa leitura!!!

Pedro Fernando Acosta da Rosa
Presidente da ABET (Gestão Afirmativa- 2022-2024)
Porto Alegre, 31 de dezembro de 2024

GT 1- MUSICALIDADES E DANÇAS INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS

CORPOS SONOROS MUSICAIS PANKARARU

Diálogos com a (etno)musicologia brasileira

Andeson Cleomar dos Santos
Universidade Federal da Bahia
andeson.cleomar@ufba.br

GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: Há um universo sonoro-musical muito rico e singular em nosso povo Pankararu. Essas paisagens sonoras estão compreendidas entre as categorias *ancestral*, *tradicional* e o *contemporâneo*. Neste artigo direciono minhas discussões para as sonoridades *ancestrais* e seus respectivos corpos - sonoros (instrumentos), propondo reflexões em torno do seu lugar no sagrado, evidenciando sua função para além de conexão com o plano dos encantados, que aparecem como elementos diacríticos de nossa cultura. Nesse sentido, o objetivo é abordar e refletir a partir de uma perspectiva etnomusicológica, a importância do sonoro-musical *ancestral* Pankararu na construção da identidade e fortalecimento espiritual-cultural do povo. No percurso metodológico traço discussões conceituais em torno da concepção indígena sobre "música" em diálogo com alguns estudos etnomusicológicos junto aos povos indígenas.

Palavras-chave: Etnografia Indígena; Etnomusicologia; Sono-musical Indígena.

PANKARARU MUSICAL SOUND BODIES

Dialogues With Brazilian (Etno)Musicology

Abstract: There is a very rich and unique sound-music universe in our Pankararu people. These soundscapes are comprised between ancestral, traditional and contemporary categories. In this article, I direct my discussions to ancestral sonorities and their respective bodies - sound (instruments), proposing reflections around their place in the sacred, highlighting their function beyond connection with the enchanted plane, which appear as diacritical elements of our culture . In this sense, the objective is to approach and reflect from an ethnomusicological perspective, the importance of the ancestral sound-musical Pankararu in the construction of identity and spiritual-cultural strengthening of the people. In the methodological route, I trace conceptual discussions around the indigenous conception of "music" in dialogue with some ethnomusicological studies with indigenous peoples.

Keywords: Indigenous Ethnography; Ethnomusicology; Indigenous Sono-Musical.

Primeira entrada

> *Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (PINTO, 2001, p. 223)*

A abordagem etnográfica é bastante complexa, rica e exige dos pesquisadores uma consciência sólida de seu tema, dos objetivos e procedimentos metodológicos. No presente artigo me proponho a traçar, uma pequena discussão em torno da concepção indígena sobre "música", a partir de nossos instrumentos musicais - corpos-sonoros - em diálogo com alguns estudos (etno)musicológicos junto aos povos indígenas, apresentando alguns dos registros etnográficos do povo Pankararu.

O sonoro - musical ancestral Pankararu



Foto 1: Serra Grande, Pankararu



Foto 2: Dança dos *Praiá*

> *Nasci em Pankararu, no alto sertão pernambucano. Cresci entre as grandes serras brincando de praiá. Dançando o toré e os nossos toantes cantando. Estamos entre os municípios de Petrolândia, Tacaratu e Jatobá.Nossa terra era maior, onde o rio atravessava lá pro lado da Bahia.E pelo São Francisco nossos mais velhos, os barcos conduziam. E nesses tempos passados, que a hidrelétrica com nome de rei chegou. Nos afastou do santo rio e apenas 14 mil hectá restou. (Andeson Cleomar, 2021)*

Inspirado no trabalho "O lugar do saber" da parenta Márcia Wayna Kambeba (2020), faço uso da linguagem poética para iniciar minhas discussões, considerações e reflexões sobre o sonoro-musical Pankararu. Com essa exposição, destaco a importância do território para a existência de tais sonoridades. Na primeira imagem, aparece parte de nosso território tradicional, uma área de 14.294 hectares, onde transita uma população de 8.184 habitantes (Siasi/Sesai, 2014). Essa foto, tirada de cima da Serra Grande - extraída do acervo da página "Povo Pankararu" - também aparece uma pedra que chamamos "a cara do índio". Na segunda imagem, uma foto de um dos nossos rituais com os *tonãs de caroá* - ou *praiá* - tirada por minha tia Aparecida Silva no ano de 2011 na aldeia Saco dos Barros.

Ainda são poucos os trabalhos sobre as sonoridades musicais Pankararu. Na verdade percebo que há uma movimentação muito pequena sobre as sonoridades indígenas do nordeste brasileiro de forma geral, dentro dos estudos acadêmicos em música. Um trabalho que se aproxima de uma bibliografia sonoro-musical sobre Pankararu, é a dissertação de mestrado do antropólogo Maximiliano Carneiro da Cunha de 1999, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) intitulada "A música encantada Pankararu". Existem muitos trabalhos importantes sobre Pankararu em outras áreas do conhecimento. Na antropologia, por exemplo, há um estudo bastante denso da antropóloga Claudia Mura, parte disponibilizado no livro "Todo mistério tem dono: ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu", que foi publicado em 2013. A dissertação da antropóloga Priscila da Matta de 2005, "Dois elos da mesma corrente: uma etnografia da *corrida do imbu* e da penitência entre os Pankararu", descreve, além do ritual da *corrida do imbu*, o ritual da penitência. Renato Athias (2007) e Maurício Arruti (1999) são dois antropólogos que têm um vasto material sobre nosso povo, contudo, os aspectos particulares e peculiares da musicalidade do povo que são abordados, não estão dentro da área acadêmica em música. A dissertação de mestrado do antropólogo e parente Bartolomeu Santos-Pankararu de 2019, onde ele escreve sobre as "mãe" e "pais" de *praiá*, é um trabalho muito significativo e rico, mas não aborda as questões sonoras. Seu foco está na investigação dos troncos familiares do povo. Há outros trabalhos que poderia citar, mas são pesquisas que não abordam a música como tema central. Em 2020, finalizei minha dissertação sobre o ritual da *corrida do imbu*, intitulada "Sons, torés e toantes da *corrida do imbu*: afirmação e reafirmação do ser indígena Pankararu" sob a orientação da professora e etnomusicóloga Angela Luhning. Durante minha investigação no mestrado, me chamou atenção a riqueza das sonoridades presentes nos rituais *ancestrais*, nas festas *tradicionais*, e no movimento da música *contemporânea*, que por sua vez apresentaram-se como elementos de extrema importância na construção da identidade étnica cultural do nosso povo. Aqui faço uma primeira entrada no universo sonoro-musical ancestral Pankararu, evidenciando alguns aspectos que considero importantes para adentrarmos nas discussões dessas existências sonoras.

Nossa cosmologia está centrada na fé aos encantados[1], que fortalecem nossa cultura e alimentam a espiritualidade do povo. Os encantados são representados pelos *praiá*, roupas feitas com fibra do caroá que alguns homens podem usar, e com identidade oculta. Em todos os momentos nós recorremos aos encantados, seja para agradecer, pedir orientações ou

[1] Força Encantada são mestres protetores do meu povo Pankararu. Alguns são encantados da natureza, outros são indígenas que já se encantaram, ou seja, não passaram pelo estado de morte, se encantando após o "falecimento" por merecimento quando estiverem na terra.

bênçãos. O processo de colonização - sobretudo a miscigenação - traz consigo outros elementos para o cotidiano dos nossos povos. Elementos da cultura africana e européia se somam ao fazer musical dos povos originários, configurando-se em outras formas de expressão sonora que é vivenciada pelos povos indígenas a todo tempo. Em Pankararu observo diferentes contextos que acontecem três tipos de sonoridades destinadas, a qual categorizei como "música" *ancestral***,** "música" *tradicional* e "música" *contemporânea*.

Aqui me atenho ao sonoro-musical *ancestral* que está diretamente relacionada a nossa espiritualidade. Uma existência que comunica, orienta, cura e constrói a identidade cultural do povo. Nessa sonoridade não podemos interferir em sua composição, ela é dada pelos próprios encantados e se auto alimenta. Nossa contribuição para sua existência está na valorização e prática dessas "músicas" por meio dos rituais sagrados, como o *menino do rancho*, as *três rodas*, as *cantorias* e a *corrida do imbu*.

É importante sinalizar, que trago "música" indígena entre aspas, porque a "música" *ancestral* e *tradicional* não é entendida como música para nós. *Toantes, cantos, cantigas* e *torés* são alguns dos termos que utilizamos para nos referirmos às nossas sonoridades. Como bem observou Alexandre Herbetta (2010) - ao trazer perspectivas dos parentes Kalankó sobre o assunto - a "música para eles serve para designar o que é produzido pelo não-índio" (HERBETTA, 2010, p. 07). A "música" indígena, ou melhor dizendo, as sonoridades indígenas de forma geral são bastante complexas, e as percepções de cada nação sobre o que é, ou não é música, são bastante variadas, até mesmo a própria palavra música nos permite transitar por vários caminhos. As sonoridades indígenas estão sempre em movimento, e cada uma tem seu próprio código, um elemento identitário peculiar de quem a produz. A etnomusicóloga Marília Raquel Albornoz Stein (2007) já havia chamado a atenção para esse conceito de "música" durante seus estudos junto aos parentes Mbyá- Guarani do Rio Grande do Sul. Ela observa que o conceito não contempla a perspectiva cosmológica dos parentes. Marília Stein considera "música um conceito ocidental que não corresponde às categorias de pensamento dos Mbyá-Guarani" (STEIN, p. 61. 2007). Diante de um primeiro contato com os trabalhos da etnomusicóloga Maria Ignez Cruz Mello (2005), onde a autora apresenta possíveis caminhos metodológicos para uma transcrição da música indígena, percebo essa complexidade das sonoridades indígenas em seus estudos com os parentes Wauja do Xingu (MELLO, 2005, p.224).

Um dos principais cuidados que devemos ter com as investigações junto a povos indígenas são as restrições, que estão relacionadas ao segredo, ao mistério. É a atenção para o que pode ou não ser apresentado e/ou registrado em nossos trabalhos. Embora eu, ou qualquer outra pessoa indígenas ou não-indígenas tenham acesso a determinados momentos do ritual,

como por exemplo as *tubibas*[2] - em Pankararu - não se pode registrar por nenhum meio de gravação digital esse momento. A experiência do indivíduo que vivencia aquele momento é registrada na memória - é assim que aprendemos e mantemos vivo nosso conhecimento - e essa restrição é o que torna viva, é o que dá força ao oculto.

Essa relação do sonoro-musical indígena como veículo de comunicação com o sagrado espiritual é uma realidade de todos os povos. Desde os primeiros registros até os trabalhos mais atuais, veremos que é por meio das sonoridades que os povos indígenas entram em contato com o plano espiritual. No caso de Pankararu e outros povos do nordeste, nos conectamos com a força encantada por meio dos *toantes* e *toré*. A etnomusicóloga Rosângela Pereira de Tugny (2016) observa que para os parentes Tikmû`ûn-Maxakali de Minas Gerais "ouvir os cantos é a condição para que os espíritos continuem a visitar os tikmû`ûn em suas aldeias, é a condição para que haja relação" (TUGNY et al., 2016, p. 153) Em uma entrevista à Plataforma de Antropologia e Resposta Indígenas a Covide-19, o parente indígena Ariel Ortega diz que: "Esse *mba'epu*, na verdade, é o som dos espíritos. Ele, na verdade, é o que nos permite a conexão com o outro lado, com o mundo espiritual". (ORTEGA e HUYER, 2021). Ele continua:

> Porque o *mba'epu* para nós, Guarani Mbya, não é somente uma música que alegra nossos ouvidos, é também um tipo de cura espiritual. Porque nosso *nhe'e* precisa ouvir essas músicas para poder dançar e, através disso, curar tanto as doenças físicas como as espirituais. É uma cura, na verdade, uma cura profunda. Muitas vezes só temos os nossos próprios nhe'e. Nosso espírito precisa dessa música, ele necessita. (ORTEGA e HUYER, 2021)

Para dialogar com essa fala do parente Ariel Ortega, trago uma conversa que tive com outro parente Pankararu em um ritual de *três rodas*. Ele é um zelador de *praiá* da nova geração, e me disse que o zelador *mais velho* havia se contaminado com o vírus da covid-19 e estava em isolamento. Contou que graças aos pedique que fizeram - ele e sua família - aos encantados o quadro de saúde do mais velho havia melhorado. Ele me disse que nossos *tonãs de caroá* tem que continuar dançando para pedir e rogar a Deus uma cura, não só para esse mal, mas para tudo que for ruim. Essa é uma percepção coletiva do povo Pankararu - de que temos que praticar os rituais para que haja equilíbrio na terra - mas que para os não-indígenas pode não ser muito bem compreendido.

As sonoridades indígenas carregam uma força ancestral milenar, por isso as restrições. Existem *toantes* específicas para cada ritual e momento do povo, como por exemplo as pessoas escolhidas para cantar e/ou tocar um determinado *toante* no ritual da *corrida do imbu*.

[2] Tubibas ou noite do passos. É um momento do ritual da *corrida do imbu*, onde os *praiá* e as mulheres dançam quinze danças de quinze animais diferentes.

Em uma aula pública do componente curricular Trajetórias da (Etno)musiciologia ministrado pela professora e (etno)musicóloga Laila Cavalcante Rosa, o parente Pankararu Douglas Gomes faz um comentário sobre o lugar dessas sonoridades para ele. Quando Douglas diz que toca o *pife*, mas não sabe quais notas está tocando e que para ele isso não importa - "não sei e nem quero saber" (GOMES, 2021). Ele está expressando seu respeito a esse complexo sonoro-musical Pankararu, pois entendemos que alguns *toantes* não podem ser cantados fora de seu contexto e de sua estrutura. Em um artigo que escrevi com Douglas, para o livro 30 + 30, falo rapidamente do impacto que é para nós quando nossos *toantes* são colocados nesse lugar da música ocidental. A retirada de nossos *toantes* para uma formatação outra é no mínimo agressiva.

> Imaginem só a seguinte situação: há um toante específico que é cantado e dançado anualmente em um ritual específico de seu povo. Então, você enquanto pertencente àquele povo se prepara fisicamente e espiritualmente para participar de tal momento, com todo seu respeito e fé. Ao término desse ritual, você retorna para casa, mais leve, renovando e feliz. Dias depois, você se depara com uma música na qual a melodia principal sustentada pelos arranjos de violão, baixo e bateria é aquele toante específico do ritual. O que você sentiria, ou como se sentiria? Certeza de que nos próximos anos durante a realização daquele ritual, passará a ouvir o toante de outra forma. É sobre esses e outros cuidados que os(as) pesquisadores(as), educadores(as) musicais, músicos e musicistas devem estar atentos(as) ao propor contribuir com o movimento indígena ou com outros grupos tradicionais. (SANTOS e SILVA, 2020, p. 227).

É certo que as relações, demandas e as percepções sonoras-musicais mudam de povo para povo sobre e conforme as necessidades de cada época. O fato é que temos que lutar para que todos os povos indígenas tenham seus territórios regularizados, e assim garantimos que tais existências sonoras continuem existindo, pois são nos territórios que essas práticas sonoras-musicais acontecem e são transmitidas/mediadas há séculos.

O corpo-sonoro Pankararu

Assim como os *toantes* e *torés*, os instrumentos musicais indígenas do povo Pankararu são sagrados e tem seu momento e lugar específico para serem executados. Suas funções mudam conforme o contexto. Numa perspectiva mais geral, eles são responsáveis por emitir as frequências e melodias sonoras do divino, sejam espíritos, deuses, guias ou encantados. A professora e (etno)musicóloga Deise Lucy Montardo (2011) observa que entre os Baniwa "os instrumentos incorporam o poder dos ancestrais míticos e fundam novos lugares que se transformam em território do grupo" (MONTARDO, 2011, p.5)

Entendo esses instrumentos como corpos-sonoros, tal como entendo o corpo humano como instrumento, que pode ser ou não usado para tal finalidade. Em Pankararu não são todas

as pessoas que possuem a função de cantar e/ou tocar, entendemos que cada ser tem sua "missão" na terra. Há pessoas que desde a infância já descobrem o que serão, outras mais jovens e outras já na fase adulta. Os processos são diferentes para cada pessoa, e o corpo-sonoro Pankararu não está restrito apenas a voz como instrumento, mas toda a matéria do ser. Assim, não são apenas as *cantadeiras* e *cantadores* donos desses corpos, mas os *dançadores* - moços de *praiá* - as *dançadeiras* e outras pessoas. O sonoro acontece desde a concentração para um ritual até o ritual em si. Esse sonoro se torna mais perceptível quando pisam o pé no chão, balança o *maracá*, ou dão seus *esturros*. Até o som da lenha queimando na beira do terreiro faz parte dessa ideia de corpo-sonoro - configurando-se nessa paisagem sonora ritualística.

Além da espiritualidade que está vinculada à crença na força encantada e a reafirmação do ser indígena presentes nas letras desses *torés*, existem outros elementos em comum, entre alguns povos, na execução de seus cantos. Tomando como base o sistema de classificação dos instrumentos musicais - organologia - criado por Erich Von Hornbostel em 1914, apresentarei alguns intrumento Pankararu. Nas culturas indígenas brasileiras, de forma geral, predominam três categorias de instrumentos musicais, os membranofones, idiofones e aerofones. Embora haja povos que possuam instrumentos categorizados como cordofones, como os Guarani Mbya[3], que usam a rabeca e o violão, assim como outros instrumentos.

Iniciarei, talvez com o mais conhecido. O *maracá*, por está presente em vários povos e entender sua simbologia para além da função sonora. Dependendo do povo, esse instrumento receberá outro nome, outra estética e funções. O *maracá,* está presente não só nas práticas dos povos do nordeste, mas em todos os povos indígenas do Brasil, e faz parte do grupo dos idiofones (PINTO, 2001) Usado por homens e/ou mulheres em momentos ritualísticos - como quando chamamos os *praiá* para dançar nos terreiros, ou os encantados para a cura, proteção pessoal ou da nação - pode ser confeccionado de várias formas e com diversos materiais, como cabaças, cocos e coités. Em Pankararu ele é feito de coité, enfeitados por uma carapuça de penas de galo e desenhos com traços específicos do povo.

[3] Canto Guarani: https://www.youtube.com/watch?v=AxDr1PFhtZc

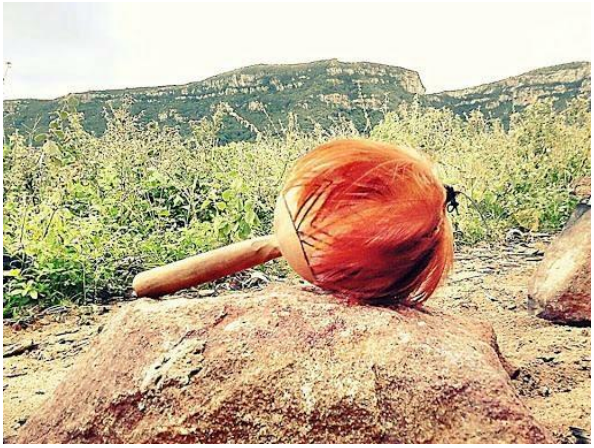


Foto 3: *Maracá* Pankararu.
Fonte: Felipe Luciano dos Santos (2014)

O *pife* também faz parte da cultura Pankararu e está presente em outros povos do nordeste, a exemplo dos Kaimbé na Bahia e os Potiguara na Paraíba. O *pife* é um instrumento aerofônico, que aparece nos estudos em música quando se fala da cultura nordestina, onde quase nunca é considerado como um elemento cultural indígena.

> O pífano é um instrumento tradicional do nordeste do Brasil. Seus tocadores, na maioria, são pessoas que transmitem sua cultura pela tradição oral. O repertório dispensa partitura, sendo tocado de ouvido. No Nordeste, ainda são encontradas as tradicionais "bandas de pífano", sendo compostas por dois pífanos, acompanhados em geral por pratos de metal, caixa e zabumba (tipo de tambor) (FIGUEIREDO e LUHNING, 2018, p. 110)

Neste artigo que cito, a (etno)musicóloga Angela Luhning e o professor Fábio Figueiredo tecem considerações a respeito do intervalo sonoro da terça neutra e suas possíveis influências árabes. Esse intervalo que fica entre a terça menor e a terça maior, que por vezes é tido como desafinado aos ouvidos externos ao grupo que produz. Vejo esse trabalho de Luhning e Figueiredo como um caminho para possíveis desdobramentos desses estudos sobre as sonoridades indígenas nordestinas, visto que esse intervalo aparece por vezes nos *toantes* e *torés* cantados em Pankararu. Ainda nesse artigo Ângela e Fábio (2018) observam que "outra questão ainda pouco inserida na discussão sobre as características da cultura musical nordestina são as suas possíveis trocas com as culturas indígenas". (FIGUEIREDO e LUHNING, 2018, p. 106) É fato que hoje, o *pife* faz parte das culturas de muitos povos indígenas do nordeste como essencialmente seus, sua origem e ou transformações estéticas - enquanto flauta - são outras questões a serem abordadas. Em Pankararu ele aparece no ritual da *corrida do imbu*, o que nos permite refletir sobre as possíveis influências das culturas indígenas na música brasileira de forma geral[4]. Na imagem a seguir, está Douglas Gomes tocando o *rabo de tatu* e seu irmão

[4] As contribuições das culturas indígenas para a música brasileira serão abordadas em um outro trabalho.

Jeferson Gomes tocando o *pife*. A pintura corporal Pankararu também faz parte desses elementos cosmológicos. A tinta - que chamamos de *tauá* - é extraída das grandes serras e tal como os *toantes* e *instrumentos*, também tem seu dono encantado.



Foto 4: Douglas e Jeferson.
Fonte: Hortência (2017)

O instrumento executado junto com o *pife* em nosso ritual é o *rabo de tatu*. Feito com a cauda do animal e cera de abelha, é um tipo de apito que mede cerca de 10 centímetros com forma de cone. É um instrumento do grupo dos aerofones, onde o ar é responsável pela emissão de seu som. Para tocá-lo é necessário introduzir o dedo indicador no orifício maior enquanto assoprado pelo orifício menor. Ele emite apenas uma frequência de altura e sua função é manter a pulsação dos toantes, produzindo padrões rítmicos dentro do pulso.

A *gaita* também é um instrumento restrito aos *tons de caroá*, consequentemente restrito aos homens do povo - moços de *praiá*. A *gaita* - que também chamamos de *corneta* - é um tipo de flauta feita de bambu ou cano de pvc com cera de abelha. Essa *gaita* de forma cilíndrica possui apenas um furo em sua superfície, e a variação de alturas é realizada por meio da intensidade que se sopra. A *gaita* é um elemento sagrado de comunicação e proteção, que fica amarrada no caroá do *tonã*. Têm a função de convidar a comunidade para os rituais, assim como chamar os encantados nos trabalhos de cura, sendo responsável por espantar as coisas ruins e pedir por coisas boas para a nação. Seu som também abrilhanta a paisagem sonora dos rituais ao mesmo tempo que anima a festa durante as danças.



Foto 6: *Maracá e gaita.*
Fonte: Andeson Cleomar (2023)

Outro instrumento musical específico de Pankararu é o *gancho*, um instrumento percussivo utilizado nos rituais do *menino do rancho*[5] no momento da dança performance de luta entre os *praiás* e *padrinhos* do menino. *Bate gancho* é a dança em que esse instrumento é utilizado e tal instrumento foi incorporado dentro dos grupos culturais de Pankararu.



Foto 7: Dança do *Bate Gancho.*
Fonte: Carcará Imagens, Robson Cardoso (2022).

Outro instrumento presente em Pankararu e em outros povos como os Fulni-ô e Kariri-Xocó, é o *búzio*. Em Pankararu, o *toré* do *búzio* ficou durante um tempo apenas na memória dos *mais velhos*[6], sendo revisitadas pelos mais jovens a partir dos seus relatos. Inicialmente foi formado o grupo de dança Pankararu Nação Cultural[7] que, então, passou a divulgar esta dança em eventos internos e externos ao povo. Os passos do *toré* do *buziu* são diferentes do *toré* dos rituais, e os integrantes não dançam só em círculo. O grupo misturou a dança do *búzio* com a

[5]*Bate gancho*: https://www.youtube.com/watch?v=0IpEozMVcbg
[6] A expressão "*mais velhos"* é usada para nos referirmos aos nossos detentores dos saberes tradicionais, não necessariamente tenha que ser uma pessoa idosa, mas que tem experiência em uma ou mais determinadas funções dentro do sistema/estrutura cultural do povo.
[7] Apresentação do Grupo Pankararu Nação Cultural: https://www.youtube.com/watch?v=0QtML4TrgsM

dança do *bate gancho* e utilizamos o *pife*, o *rabo de tatu* e *maracá* como instrumentos musicais.



Foto 8: Welton e Jairam, tocando o Búzio.

Fonte: Abajur Soluções Artísticas (2019).

Esses grupos culturais estão presentes em praticamente todos os povos indígenas. É uma reestruturação de aspectos culturais característico de cada povo com finalidades, sobretudo políticas para fora de seus territórios. Tendo em vista todas as restrições e segredos de nosso conhecimento e saberes ancestrais - com relação aos *toantes*, instrumentos e outros elementos - os povos indígenas utilizam-se dessa prática sonora-musical para fortalecer a cultura ao mesmo tempo em que militam pela garantia de nossos direitos originários. A professora Marília Stein (2007) observa isso com um grupo musical Mbyá-Guarani.

> O repertório musical é constituído pelos mboraí (cantos tradicionais), que remetem a temas da cosmologia Guarani (a comunicação com as divindades, a busca da Terra Sem Males, a preparação de guerreiros e guerreiras para as lutas diárias, etc.), porém não é o mesmo realizado nos rituais na opy [...] A performance dos mboraí, como na opy, inclui jerojy e é acompanhada por instrumentos musicais – o mbaraká mirî (chocalho), o mbaraká (violão de cinco cordas), a ravé (espécie de violino de três cordas) e o angu'a'pu (tambor). Porém os instrumentos não são os mesmos exemplares usados na opy, e nas apresentações públicas não se toca o takuapu. (STEIN, 2007, p. 70)

No caso do sonoro-musical, há então uma "seleção" - por parte das pessoas que fazem parte desses grupos - de *toantes* e *torés* que podem ser cantados fora de seu contexto, assim como os instrumentos musicais que podem ser utilizados. Dos instrumentos apresentados aqui, apenas a *gaita* ainda não se encontra dentro desses grupos em Pankararu, entendemos que é um elemento restrito e específico de nossos *tonãs*.Segundo os *mais velhos* do povo, a dança é de origem Pankararu. No entanto, diante de todo processo de migrações, aldeamentos

e conexões, fica difícil afirmar. É certo, que há a presença desse instrumento em outros povos, recebendo outros nomes, que por sua vez, é executado e dançado de forma diferente.

Considerações finais

Diante de tudo que foi apresentado neste trabalho, é fácil perceber a complexidade das sonoridades indígenas. Essa sonoridade tem sua origem no plano espiritual pelos encantados que transitam e chegam a um lugar contemporâneo político, como vimos no *toré*. Assim, as sonoridades são para além de *ancestral* sagradas, *tradicionais* e elementos essenciais de uma existência política. É importante evidenciar que existem outros elementos que compõem esse complexo sonoro cosmológico, como as ervas, plantas, raízes sagradas, danças, comidas, pinturas, bebidas e outros objetos.

Sob a perspectiva etnográfica, destaco a importância dos registros das práticas culturais ancestrais indígenas como materiais de suma importância para o reconhecimento etnico e direito originário sob a terra. Assim, afirmo que nós, não temos nada o que resgatar, mas sim, queremos continuar existindo dentro de nossas especificidade, mudando sempre que necessário, nos reinventando, ressignificando como qualquer outra sociedade. Por fim, percebo que há uma crescente movimentação nos estudos sobre os povos indígenas e suas sonoridades-musicais, numa perspectiva de proteger e fazer valorizar aspectos dessas culturas. Contudo, chamou a atenção para o cuidado que nós, enquanto pesquisadores, temos que ter ao registrar em nossos trabalhos esses aspectos. Reitero que para que esses corpos-sonoros e sonoridades permaneçam vivos, lutemos para que os povos originários tenham seus direitos respeitados, e assim essas sonoridades possam soar por muitos séculos.

Referências

ARRUTI, José Maurício Andion. *A árvore Pankararu:* fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. 1999.

ATHIAS, Renato Monteiro. *A noção de identidade étnica na antropologia brasileira:* de Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira. Ed. Universitária-UFPE. 2007.

CUNHA, Maximiliano. *Ritos e Festas Pankararu*:uma etnografia da música ritual.Recife, 1999. PPG Antropologia UFPE.

CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankararu***:**toantes, toré, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

HERBETTA; Alexandre. *Tempos de abundância e escassez no alto sertão alagoano ou modos de ser e não ser Kalankó.*Revista Música e Cultura. v. 5, 2010 da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET).

HERBETTA; Alexandre. *Peles Braiadas*: modos de ser Kalankó. Fundação Joaquim Nabuco, ed. Massangana, Recife-PE 2013.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, C. L. G., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2. Available from SciELO Books http://books.scielo.org.

MATTA, Priscila. *Dois elos da mesma corrente*: uma etnografia da corrida do Imbu e da Penitência entre os Pankararu. 204p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo, 2005.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira.A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto "Podáali – valorização da música Baniwa". *TRANS- Revista Transcultural de Música,* 2011.

MURA, Claudia. *Todo mistério tem dono*: ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu. Rio de Janeiro. Ed Contra Capa. 2013. ISBN 978-8-7740-135-2.

PINTO; Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia,* São Paulo, USP, 2001,v.44 n 1.

SANTOS-PANKARARU, Bartolomeu Cícero. *Zeladores de Encantados*: Memórias do Tronco Velho Pankararu. Dissertação de Mestrado. UFRJ, PPGAS, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2019.

SANTOS, Andeson Cleomar; SILVA, Douglas Gomes. Algumas reflexões sobre uma experiência indígena na graduação e pós-graduação em Música. In: 30 + 30 [trinta mais trinta]: pós-graduação & música / Flavia Candusso, organizadora. – Salvador: Edufba, 2020. 304 p. – (Série Paralaxe; 5) ISBN: 978-65-5630-154-9.

STEIN, Marília. Raquel Albornoz. *Kyringue mborai*: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbya-Guarani na terra indigena tekoa Nhundy (Rio Grande do Sul). Em Pauta, Porto Alegre, v. 18, n. 30, janeiro a junho 2007.

MÚSICAS VIAJANTES

Apontamentos iniciais sobre trocas imateriais no noroeste brasileiro

Domingos Aparecido Bueno da Silva
Universidade Federal do Acre
domingosbueno@yahoo.com
GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: Este trabalho reflete sobre os processos de troca entre povos indígenas do noroeste Amazônico, que no passado se valiam de inúmeros corredores interfluviais por onde circulavam alimentos, objetos, mercadorias e pessoas. Além dessa face evidente também trocavam danças, pinturas corporais, ornamentos, palavras e histórias, portadoras de segredos, feitiços e sonoridades, operando sistemas nos quais as musicalidades ocupavam um lugar privilegiado de mediação, afirmação ou contradição. Embora a abrangência dessas trocas tenha sido reduzida, essas músicas viajantes permanecem ainda em movimento, por novos canais, oferecendo pistas sobre as intrincadas relações entre esses povos, num processo de intermediação onde não indígenas também tomam parte, com diferentes graus de pertinência.

Palavras-chave: etnomusicologia indígena; trocas imateriais.

TRAVELING SONGS

Initial Notes on Intangible Exchanges in Northwestern Brazil

Abstract: This work talks about the processes of exchange between indigenous peoples of the northwestern Amazon, who in the past used countless interfluvial corridors through which food, objects, goods and people circulated. In addition to this evident face, they also exchanged dances, body paintings, ornaments, words and stories, carrying secrets, spells and sounds, operating systems in which musicality occupied a privileged place of mediation, affirmation or contradiction. Although the scope of these exchanges has been reduced, these traveling songs still remain in movement, through new channels, offering clues about the intricate relationships between these peoples, in a process of intermediation in which non-indigenous people also take part, with different degrees of pertinence.

Keywords: Ethnomusicolgy; Intangible Exchanges.

Introdução

Os relatos de viagem do final do século XIX – que reverberam narrativas yawanawá e Huni Kuin –, descrevem o contato intenso desses povos, principalmente entre as bacias dos rios Purús e Juruá (Tastevin, 2009). Tais interações se manifestam de várias formas, desde o rapto de mulheres e traições, passando por acusações de feitiçaria e alianças políticas contra inimigos comuns[1]. Até os eventos multiétnicos, aparentemente recreativos, notavelmente nas chamadas festas de índio – os *mariri*[2]–, celebrados por imigrantes seringueiros (na maior parte nordestinos) e indígenas, que foram agrupados ao redor dos seringais para o trabalho na indústria gomífera (e que Carid Naveira [1999] considera como máquinas de fazer parentes).

[1] Como nos recorda Lévi-Strauss, trocam-se músicas, palavras ou animais, pois "não são apenas as mulheres cuja distribuição o grupo controla, mas também todo um conjunto de valores, dos quais o mais facilmente observável é o alimento". (1982, p.73)

[2] Mariri é um termo polissêmico utilizado por vários povos pano regionais para identificar essas chamadas festas de índio, e sobre o qual até o presente momento pairam dúvidas sobre a origem.

A partir do incremento da indústria gomífera na década de 1900, os contornos dessas manifestações se expandirão para além de seus territórios de ocupação tradicional, ganhando contornos globais.

Relatos de viajantes do período informam que os *mariri* podiam durar por vários dias (Silva, 2021), animados ao som de bandas contratadas nos centros urbanos que mesclavam forrós e outros gêneros do momento com canções indígenas, sempre regados a muita caiçuma, rapé, kambo, cachaça e ayahuasca[3]. Durante esses eventos se repactuavam ou se criavam novos vínculos e parcerias, o que os tornava gradativamente um contraponto às recorrentes guerras intergrupais, enquanto estratégia para inclusão de novos parentes e aliados (ver Carid Naveira, 1999).

Somadas à aproximação compulsória do trabalho nos seringais, tais condições foram decisivas para o desenvolvimento dos repertórios musicais multilíngues, particularmente entre os Yawanawá, mas também entre os Huni Kuin e Noke Koi. Enquanto um território privilegiado de trocas interculturais, essas músicas viajantes compuseram um repertório de manifestações híbridas, onde suas tradições são permanentemente atualizadas ou recriadas. Isso ocorre, inclusive, desde um território de domesticação reversa das sonoridades, notavelmente através da tonalidade e da temporalidade, como têm feito outros grupos indígenas ao redor do mundo, num esforço de contra-colonizar usando algumas das armas favoritas do colonizador, invertendo politicamente o papel doutrinador jesuítico, desde o período colonial.

As diversas formas de sensorialidade que emergem desses encontros também expandem o panorama audível, eventualmente graduando distinções classificatórias ontológicas, por onde transitam seres inaudíveis e invisíveis, permitindo reinventar repertórios e gêneros, recontando cosmologias, mitos e tradições através de significantes sonoros que atualizam suas definições tradicionais, permitindo seu deslocamento em direção a musicalidades não indígenas ocidentais e urbanas.

Entre os vários gêneros musicais yawanawá, o *saiti* – que é cantado durante os *mariri* –, é a expressão mais visível de seu xamanismo, particularmente ligado à ayahuasca[4]. Incorporado definitivamente como parte da tradição, na perspectiva de que toda mudança

[3] Ayahuasca é uma palavra de origem *quechua* para vinho das almas, um chá obtido pela cocção de duas espécies vegetais originalmente amazônicas, o cipó *Banisteriopsis caapi* e o arbusto *Psychotria viridis*. Essa palavra será utilizada aqui para abarcar seus diversos nomes entre os povos indígenas da Amazônia.

[4] Um dos demiurgos Yawanawá é Nai Sai Rumeya, que associa os dois dos significantes que compõem o campo xamânico Yawanawá: *nai*, que é o céu, local da imortalidade, e *sai*, que é o grito, o som, a taboca, a cantoria, e nesse sentido pode ser compreendido como conceito aglutinador, que se pode traduzir por música ou musicalidade, no qual o *saiti* seria sua expressão.

carrega em si a própria continuidade (Sahlins, 1990)[5], tais repertórios multilíngues foram fundamentais em sua retomada cultural, compondo com outros elementos a transformação de um evento de caráter recreativo, familiar e local, em sua mais conhecida manifestação cultural, hoje globalizada: o *mariri* yawanawá.

O mariri

Definido como uma máquina de criar parentes por Carid Naveira (1999), enquanto um contraponto à guerra para capturar novos parentes e produzir alianças, as primeiras descrições de *mariri* sugerem que seu formato inicial oscilava entre a busca de opções de lazer e a possibilidade de trocas imediatas, estimulada por uma perspectiva distópica por conta das altas taxas de mortalidade infantil, o extermínio da população masculina nas guerras interétnicas, as doenças de branco e o rapto de mulheres. Segundo Raimundo Luis, um dos mais respeitados líderes yawanawá, não se guerreava por qualquer coisa, porque "cada vez que fazia uma guerra traziam duas, três, quatro ou seis mulheres. Não era matar por matar. Era matar pra trazer mulheres, não era à toa" (Silva, 2021, p. 127).

Em retrospectiva, é possível considerar que as transições vivenciadas pelos Yawanawá sofreram a ação de forças aparentemente contraditórias: de um lado a necessidade de expansão demográfica, junto à retomada de suas tradições, e de outro a ampliação de seu raio de ação desde o plano local até o global. Através de mecanismos de incorporação das novas parcerias comerciais, eles desenvolveram habilidades diplomáticas, transitando entre o que seria conveniente revelar ou ocultar, assumindo geracionalmente o controle do fluxo de informações (inclusive de mulheres, objetos e coisas), de forma semelhante aos termos que Ingold (2013) define os processos de *perception, creativity and skill*(percepção, criatividade e habilidade), da aprendizagem como um processo criativo de continua adaptação, em condições de permanente mudança[6].

Os desdobramentos da gestação de sua retomada cultural, que se inicia em torno da década de 1990, nem sempre são evidentes ou facilmente perceptíveis, pois implicam transformações graduais suaves em temas complexos e sensíveis. E como a percepção temporal das mudanças é diversa das sociedades não indígenas, é preciso considerar a

[5] "As coisas devem preservar alguma identidade através das mudanças ou o mundo seria um hospício. Saussure articulou o princípio: Aquilo que predomina em toda mudança é a persistência da substância antiga: a desconsideração que se tem pelo passado é apenas relativa. É por esta razão que o princípio da mudança se baseia no princípio da continuidade". (Sahlins, 1990, p. 190).

[6] "Cada geração contribui para a próxima definindo tarefas e condições que permitem que os principiantes possam crescer, desenvolver-se com a sabedoria de seus antecessores. O conhecimento passa por um contínuo crescimento e renovação dentro da vida cotidiana, através da imersão de diferentes gerações que vivem contemporaneamente em um mesmo contexto de existência". (Ingold, 2013:300).

sequência desses eventos numa escala compatível com sua temporalidade, que pode se manifestar tanto na generosidade do pulso multiplicativo musical, como na convivência geracional com patrões seringalistas. É possível estar numa aldeia por meses e não perceber esse movimento enquanto nos movimentamos lentamente junto dele, como numa onda.

Com a proliferação dos *mariri* e dos novos festivais yawanawá iniciados na década de 2000, inaugurando uma série de eventos similares na região, certas questões de ordem legal, logística e política passaram a fazer parte das preocupações das lideranças indígenas. O trânsito crescente (e eventualmente sem controle) de turistas em suas terras, a caça e a pesca ilegal que avançava sobre seus limites – somadas à insegurança causada pela expansão do narcotráfico internacional nessa região de fronteiras com países produtores – se tornaram relevantes nos encontros e assembleias.

Os eventos surgidos no final da década de 1990 se inseriram numa demanda crescente por pacotes de imersão cultural em sociedades sustentáveis, graças em boa parte ao apelo das medicinas da floresta, tanto para a cura de doenças físicas quanto para aqueles que buscavam no etnoturismo xamânico a possibilidade de *insights* espirituais. Em ambos os casos os rituais com ayahuasca e outras medicinas, desempenharam um papel central, sugerindo a necessidade de aprofundar o diálogo entre os povos envolvidos com relação a construção de princípios que pudessem orientar essas práticas.

Em sua história os Yawanawá têm sido relativamente exitosos em superar seus momentos de transição, passando pelo confronto com os caucheiros peruanos, seguido da aliança com seringalistas e missionários, as rupturas com ambos e sua luta pela posse da terra, a retomada de seu xamanismo, junto com sua língua e suas músicas. Disso resultou uma busca de novas parcerias comerciais – que resultaram em sua inserção no circuito xamânico global – até que do desenrolar de vários acontecimentos durante a década de 2010 sugerisse a necessidade de um reposicionamento frente à expansão desse novo mercado cultural, mas agora de forma coletiva junto aos outros povos indígenas. Daí saíram as conferências indígenas de ayahuasca (Silva, 2018), que pretendem estabelecer um patamar de maior envergadura e alcance global na gestão do patrimônio cultural material e imaterial dos povos envolvidos.

Músicas viajantes: As canções de *saiti* no *mariri*

Eventualmente a proximidade entre as práticas xamânicas e o *mariri* tem sido percebida numa perspectiva de performance, não havendo necessariamente evidências empíricas que justifiquem alterações em suas conformações. Embora seja possível pensar essa dualidade enquanto continuidade, em nosso caso o *mariri* é um evento para fora, coletivo, de

extroversão e festa, enquanto o xamanismo é para dentro, secreto, discreto e contido. Apesar do consumo quase irrestrito de substâncias psicoativas, sua presença nos festivais indica uma correlação de contiguidade entre esses domínios, mas não de vínculo.

Essas diferenças se evidenciam através dos repertórios musicais de ambos, como no caso das canções de *mariri*, de estilo responsorial, coletivas e que se articulam com os aspectos coreográficos da performance, e podem ser cantadas indiscriminadamente. Já o *sai -- ti* é um substantivo que em seu sentido mais estrito pode designar canto ou repertório, pois o verbo *sai*, em Yawanawá, significa cantoria, o ato de cantar, bem como gritar (os Sainawá seriam o povo do grito).

O longo repertório do *saiti* é multilingual na forma de suíte, utilizando cantos de diferentes povos, principalmente com relação à ayahuasca. Segundo o xamã João Tiima, o *saiti* é para que as pessoas se alegrem, fiquem felizes durante o ritual com ayahuasca. Já os repertórios específicos de cura, como os de *meka* ou *shuinty*, são exclusivos para serem ouvidos em silêncio, reservados ou secretos, com poder para curar ou causar malefícios.

Uma das canções mais conhecidas do repertório indígena regional, com relação à ayahuasca, é conhecida como *ramina ccoramino*[7], reconhecida como de origem kulina, que atualmente é cantada nos rituais com ayahuasca de várias etnias, fazendo parte do repertório canônico de povos que não conhecem exatamente seu significado. O compartilhamento e a repetição de cantos kulina, de língua Arawá, estabelece um território intercultural que num primeiro momento se poderia considerar improvável. Entre os caracteres distintivos pelos quais os Kulina regionalmente são reconhecidos destacam-se seus aspectos antagônicos, como a impermeabilidade social – uma certa distância desejada e buscada em relação aos cariús (brancos) e outros indígenas –, seu poderoso xamanismo e a música.

Reconhecidos como poderosos xamãs, eles ocupam um lugar particular no imaginário local enquanto perigosos feiticeiros, capazes de matar ou causar danos a distância através do *dori* – feitiço lançado à distância. Mas também são conhecidos como sujos, preguiçosos, ladrões, traiçoeiros e violentos (Pollock, 1985, 1992; Altmann, 1995). Florido (2008) descreve essa sensação de homogeneidade produzida, que acredito que seja proposital, como "uma singularidade para o exterior (um para os outros) que é uma multiplicidade interior (conjunto de iguais)" (Ibdem, p. 108).

Durante a análise preliminar do repertório cancional yawanawá, percebeu-se que era também composto por canções katukina, da família linguística pano, com quem os Yawanawá

[7] Como outros cantos indígenas, não são utilizados rótulos nas canções (títulos). Ramina ccoramino são as primeiras palavras da canção.

mantém historicamente relações dubias, com acusações mútuas de feitiçaria. Algumas canções utilizam as três línguas, intercaladas entre as estrofes, num dos raros exemplos musicais trilíngues indígenas conhecidos. Essa poliglosia cancional não é objeto de desconforto para os Yawanawá, que a compreendem como um traço de sua grande riqueza cultural (alguns são cantados em português), o que os torna potencialmente cantores poliglotas (Silva, 2021). Atualmente alguns cantores ashaninka, da família linguística aruak, também incluíram em seus repertórios novas versões de *ramina ccoramino*, como veremos adiante.

Com exceção de uma das canções autorais ashaninka (exemplo 4, que aparece aqui na sequência), a letra é basicamente composta pelas palavras *ramina coramino,* significando que a ayahuasca (*rami* mais o sufixo *--na* queindica ênfase no substantivo) foi preparada pelo *ccoramino* (sufixo e prefixo indicando o especialista *ccoramino* que colhe e prepara o *rami*). Essas duas palavras Kulina, cantadas pelos Katukina e Yawanawá, são também repetidas livremente por outros povos, baseando-se nos fonemas *rami* (sufixada ou prefixada por --na, --no, --cco), e *sacorona*, que não pertencem ao léxico pano[8].

Essa linha argumentativa é complexa, pois é necessário admitir que a ayahuasca não seja de uso imemorial dos Kulina (Silva, 1997), entre outros motivos, por não estar presente em nenhum de seus mitos de origem, configurando um repertório específico de canções que classifiquei como *mariri rami*, junto com outros gêneros de *mariri* exógenos, como o forró. Nesse sentido meu argumento segue na linha argumentativa de Donald Pollock (2017), de que seu uso tenha uma característica mais recreativa do que se afirma:

> As far as I am aware, and unlike a number of other Amazonian cultures, Kulina do not consume ayahuasca to accomplish any particular ritual task such as curing or initiating or responding to shamanic attack but rather use ayahuasca in what might almost be termed a recreational manner (Ibdem, p. 35).

Rivier e Lindgren (1972) também concordam com o pressuposto de que “all the Pano groups use Ayahuasca frequently. The Culina do not use it in the traditional manner” (p.102). Outro aspecto que diferencia a performance de ayahuasca dos Kulina com outros povos tem a ver com a organização sonora dos cantos. Os grupos de língua pano utilizam a configuração de canto coletivo responsorial – ou canção solo –, divergindo dos kulina, que de acordo com Pollock (2016):

[8] Dienst pondera que a palavra *rami* seja um empréstimo linguístico, inclusive pela baixa incidência em Kulina de [r] no início do fonema (na língua portuguesa ele não ocorre): “The phoneme /ɾ/ is common in non-word initial position. Word-initially, it is found in Portuguese loans, where it replaces /l/, e.g. *rata* ‘tin, can’ (from Portuguese *lata*) and *rona* ‘tarpaulin’ (from Portuguese *lona*). (...). Rami ‘ayahuasca’ is likely to be a loan from a Panoan language”(Dienst, 2014, p. 25-26). Como em português, o R intervocálico e em dígrafos é brando [ɾ], e não ocorre no início da palavra. Em kulina, o R forte inicial é representado por [h].

> Each person sings a different song, and, if I understand my data correctly, each person sings a different series of songs in each ayahuasca ritual. The overall effect is striking: between five and a dozen voices singing simultaneously, not really disharmonic or a cacophony, but neither coordinated nor in harmony or related keys. (Pollock, 2016, p. 36).

Observei mais de uma vez essa mesma característica entre os Ashaninka do Amônia, quando cada pajé canta suas canções individuais, em ordem, tom e pulsação própria. Em outro exemplo, registrei essa mesma característica entre os Kulina da Aldeia Santa Julia, no rio Alto Purus (Silva, 1997) e, numa expansão coletiva dessa configuração, na Conferência Indígena da Ayahuasca cada povo cantou seus cantos ou canções de ayahuasca simultaneamente, oferecendo um semelhante resultado sensorial citado por Pollock, de nenhuma sensação de desarmonia ou caos sonoro na performance improvisativa, sem nenhuma coordenação anterior. Como são os dois únicos povos da região que realizam uma performance assimétrica de caráter improvisativo, uma eventual troca imaterial de estilos e formas das musicalidades de povos Arawá e Aruak não pode ser descartada.

Apesar de reconhecer a origem kulina das canções, alguns Yawanawá traduzem a palavra *rami* como transformar/transformação, e nesse trabalho consideraremos as explicações nativas predominantes de *rami* e *saccorona* que, juntas, englobam o espaço semântico de todas as etapas dos processos de produção.

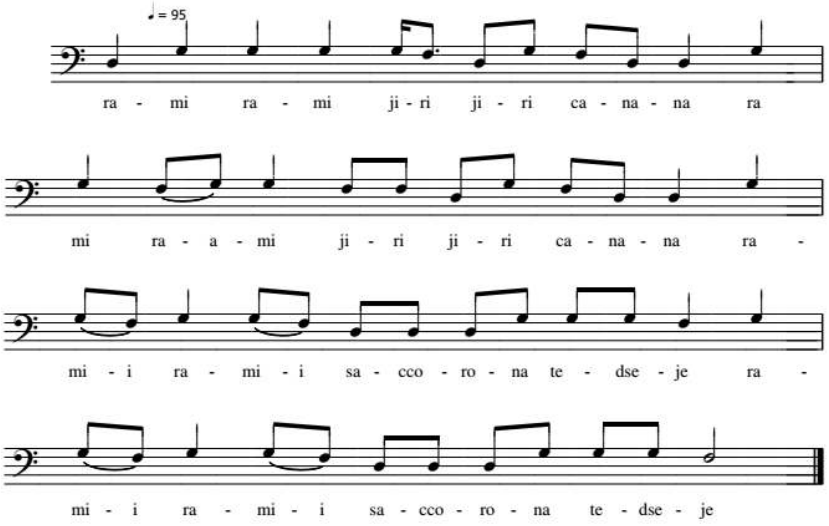
Cantando a Música dos outros

O primeiro exemplo de *ramina coramino* abaixo é cantado pelos Kulina, registrado na Aldeia do Cacau, Envira (AM), em 1996. Utilizo uma partitura enquanto uma representação gráfica tonal e temporal da sonoridade, apenas para efeito didático e comparativo, pois as nuances dos cantos xamânicos desacompanhados devem ser transcritas de outras formas. Patsy Adams, já na década de 1960, intuitivamente comentava sobre a impossibilidade de congelar as formas de expressão musical dos Kulina, que atendem a princípios de organização sonora internos e externos. Ela diz:

> Para los culinas no es importante en cuál escala se entona la canción y también uma canción puede ser cantada en varias escalas en distintas ocasiones. Una canción puede ser entonada más baja por un grupo que canta, para que facilite a las dos partes armónicas, con el otro grupo cantando la misma melodia a una cuarta más alta de la contra-parte. En el ritmo culina se distingue el estado emocional de la canción. Examinando los variados ritmos hemos descubierto las vastas diferencias, frente a la nuestra. Por ejemplo: en nuestras marchas nosotros comprendemos la victoria en la guerra y en deporte. Los culinas son mucho más realistas, su ritmo imita el vuelo de los gallinazos sobre los cadáveres enemigos. (Adams, 1963, p. 84).

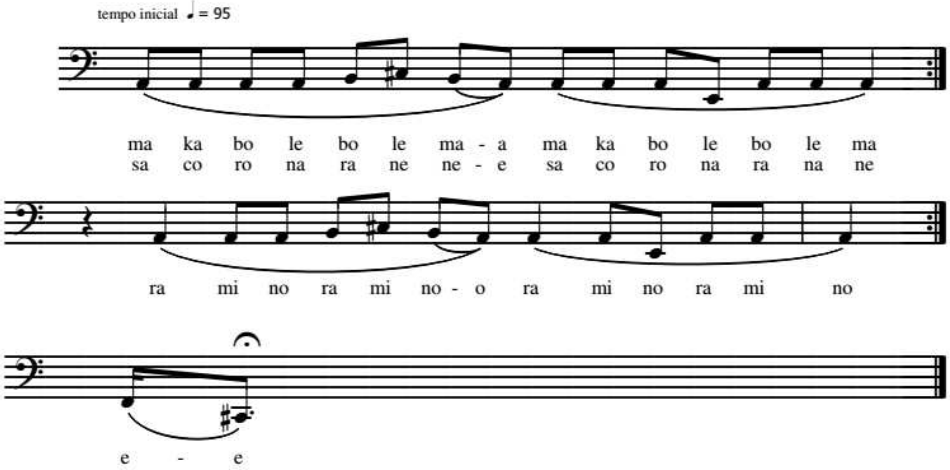
Partituras e mapas, como sabemos, são um assunto complexo, e tal como o mapa do Império do conto de Borges (1999), são antes de tudo representações apropriadas ao seu tempo, lugar e autor, como um croqui (ver SILVA, 2021).

1 - Canção Ramina ccoramino, versão Kulina



rami, rami, jiri jiri cananã – eles vêm vindo (o cipó e a folha) cantando.
rami, rami, saccorona tedsejé – o cipó e a folha estão juntos (Silva, 2017:298)

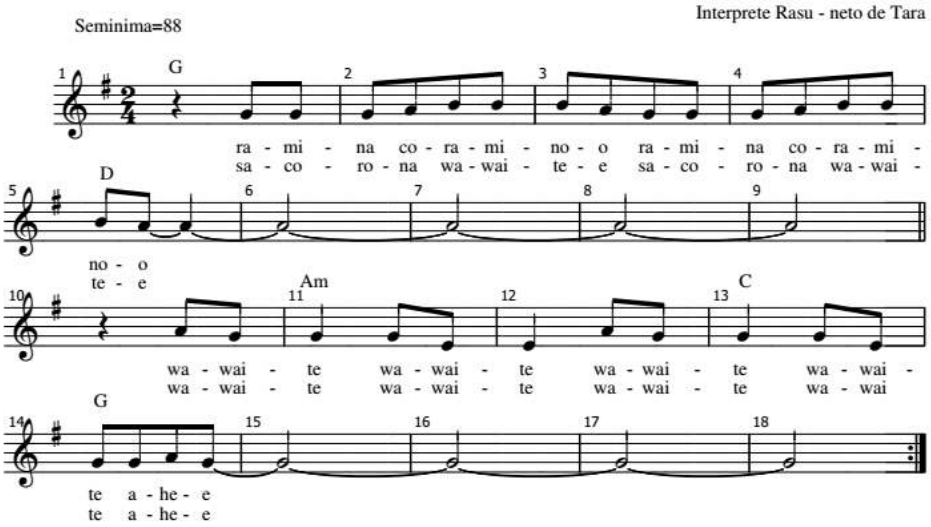
2 - Canção Katukina: utilizando *ramino, ramina e a sacorona*:



maka bolie bolie ma – maka = rato; bolie = n.t.; ma=adv. negação - 2X - (em kulina *macca* significa cobra).
ramino ramino – (rami = ayahuasca ou cipó) ramino = aquele que prepara a ayahuasca
sacorona ranane, sacorona ranane – sacorona = folha da ayahuasca; ranane = n.t. (rama = agora mesmo) - 2X. (Silva, 2021, p. 300) [9]

[9] O nome que consta no encarte do CD Txirin Katukina dessa canção é "estou aprendendo para entrar neste mundo da ayahuasca".

3 - Canto Yawanawá acompanhado, conhecido como *ramina coramino*



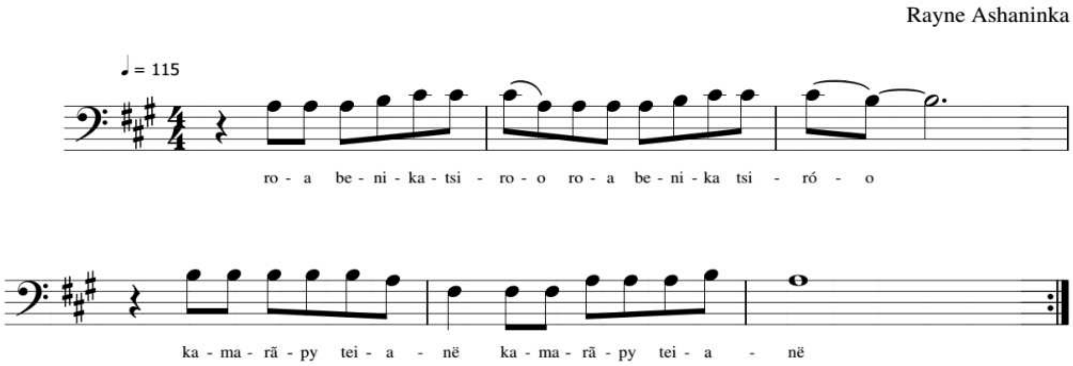
ramina coramino – esse cipó foi feito pelo *coramino* (um especialista chamado *ccoramino*

wawaite wawaite, wawaite wawaite aheee – aparentemente onomatopaico

sacorona wawaiteee sacorona wawaite – sacorona é a folha da ayahuasca;

wawaite wawaite, wawaite wawaite aheee - aparentemente onomatopaico

4 - Canto Ashaninka acompanhado, reproduzindo a melodia yawanawá, com pequenas alterações na finalização, e letra autoral em Ashaninka.



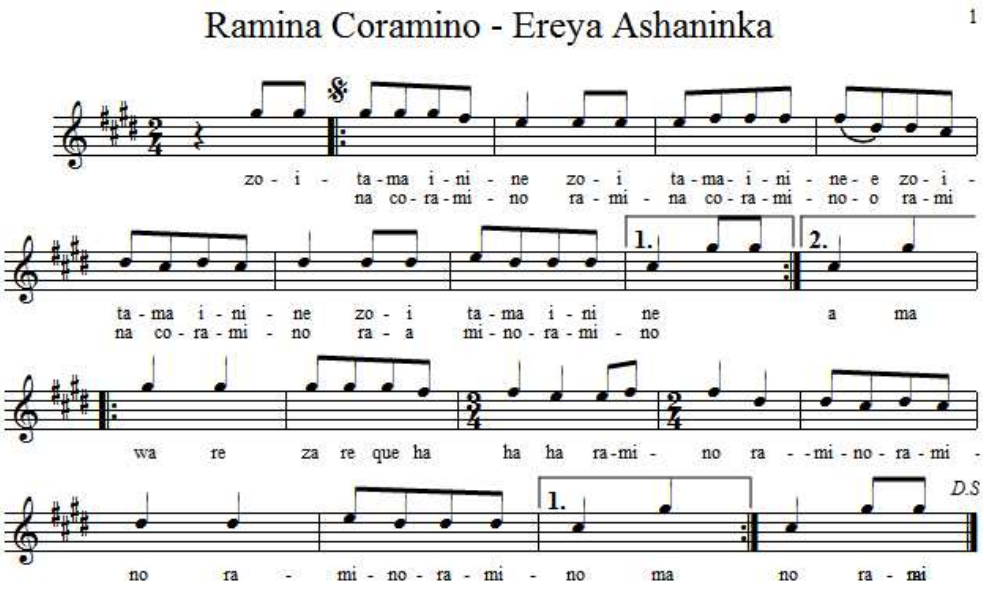
Roa benika tsiro – o japim está voando no céu

Kamarãpy teianë – a força da ayahuasca (*kamarãpy*= ayahuasca) (Silva, 2021, p. 301)

Esse exemplo sofre uma leve alteração tonal na parte B, mas que remete a segunda parte da versão yawanawa, com estrutura harmônica praticamente idêntica.

E por fim, um recorte da versão acompanhada de Ereya Ashaninka, de *ramina coramino*, que além das palavras kulina, utiliza pelo menos mais duas línguas reconhecíveis: Ashaninka e Yawanawá.

5 - Canto Ashaninka acompanhado, versão autoral Eriya: multilingue, também utilizando *ramina coramino*



zoitama (ou dsoita-ma) = aparentemente não são palavras pano ou aruak
inine = em Kulina, galho de árvore, enquanto que palavras semelhantes a *zoitama* poderiam ser *zowato* = moça jovem, ou *zowihi* = macaco prego.
Ramina coramino = tem o mesmo sentido que para os Yawanawá.

Os exemplos 1, 2 e 3 são facilmente identificáveis pelo uso – ou enunciação – dos fonemas *rami* com sufixos e prefixos, e *saccorona* (a folha) que se assemelha bastante da pronúncia do fonema *chacruna*[10], utilizado no Peru para referir a folha para o preparo da ayahuasca. Os Yawanawá afirmam ter aprendido essa canção com os Katukina, que por sua vez desconhecem o sentido das palavras. As duas palavras juntas pertencem ao vocabulário kulina, que lhe atribuem um significado particularizado, diferente de *mado ppejene* (cipó de caldo grosso), a denominação geral para cipó. Entretanto os Kulina dizem ter aprendido sobre a ayahuasca com outros povos indígenas, como os Kanamari, da família linguística Katukina, e/ou Huni Kuin, da família Pano (Silva, 1997).

Os Kulina afirmam ter aprendido sobre a ayahuasca com os Kanamari, da família linguística Katukina, ou Huni Kuin, da família Pano (Silva, 1997). Estudos sobre os Kanamari corroboram essa afirmação, inclusive sobre o aspecto lúdico da ayahuasca. Magalhães (2012), relata seu consumo junto a outras brincadeiras Kanamari, como o "Koni ohimnim, um tipo de dança em que “só a mulher canta e depois só o homem canta”. Sobre o rami (cipó-uasca)

[10] Segundo Dienst, a palavra Kulina “sakarona must have the same ultimate origin as Spanish chacruna, but the Kulina word is unlikely to have been borrowed from Spanish”. (op. cit., p.284). Isso será confirmado adiante, como de origem Kanamari.

informaram que "bebem para cantar e para ver a cidade, onça, jacaré e outras coisas" (Ibdem, p. 17). De maneira similar Reesink (2013) relata que durante uma coleta de dados que "o clima da aldeia permanecia ligado à festa de tomar rami. Já me referi ao fato que alguns índios gostavam especialmente destas visões, como Djo'o, que não deixava passar uma oportunidade de tomá-lo" (Ibidem, p. 26).

O mito do surgimento do rami Kanamari coletado por esse último, não deixa dúvidas sobre a origem das palavras utilizadas pelos Kulina para identificar o cipó e a folha:

> Um Kaxinawá está no mato, no primeiro mundo, quando escuta assobiar. é o waribo chamando. Ele diz para o índio como tirar, fazer, cozinhar, ferver, e tomar de noite [o rami]. O índio tira três pedaços, bate e junta tsakorona [a folha] na panela. canta muito de noite. outro dia, vai de novo, mas waribo "já se mudou pra outra terra, outro canto, terra alta. (Ibidem, p. 78-79).

Parece convincente considerar que os Kulina adotaram os termos *rami* e *tsakorona* (*ssacorona* em Kulina)[11] dos Kanamari, com quem mantinham relações dúbias de proximidade, de forma semelhante a que esses últimos mantinham com seus subgrupos, conforme descrito por Costa (2006):

> Uma outra face desta ambiguidade aparecia nas brigas ritualizadas de couro de peixe-boi, praticadas principalmente entre pessoas de sub-grupos distintos. Tais lutas, porém, eram também praticadas contra os Kulina (Arawá) do Juruá, povo que dizem ter sido criado após um equívoco de Kirak, irmão trickster do Criador, e que são tidos como uma espécie de –tawari potencializados dos Kanamari. Nessas ocasiões, os subgrupos reuniam-se para visitar aldeias kulina durante festas de cauinagem. Distantes dos Kulina, e a montante dos Kanamari, viviam os temíveis Dyapa, termo genérico para povos falantes de línguas pano, com os quais nenhuma relação social à exceção de guerra era possível. (p. 2).

Considerada tal origem, parte-se para divisão temporal dos três primeiros exemplos, compostos de figuras rítmicas de 3 colcheias, seguidas de uma nota mais longa, que pode ser uma semínima, uma ligadura de 2 concheias ou uma fermata. Melodicamente, os cantos Kulina utilizam saltos de quarta justa, e são mais complexos, embora sua estrutura bidirecional seja semelhante aos cantos 2 e 3 (Katukina e Yawanawá), mas que utilizam intervalos diatônicos, aproximando-se de uma cadência plagal, bastante utilizada nessas modalidades de cantos indígenas acompanhados.

O exemplo 4 é inteiramente cantado em Ashaninka, mantendo na quase totalidade a melodia e estrutura harmônica do canto 3, em Yawanawá. O autor utiliza exatamente a melodia Yawanawá, mas não suas palavras Kulina/Yawanawa, mantendo o foco do

[11] Diferentemente da forma considerada por Dienst (2014), que a palavra palavra Kulina sacorona "must have the same ultimate origin as Spanish chacruna" (p.284).

significado na experiência da ayahuasca. Observo que *tsiró* (japiim) é um dos pássaros sagrado dos Ashaninka, um mensageiro de Pawa: “Os japiins não brigam entre si. Vivem numa sociedade ideal,em harmonia, de acordo com os ensinamentos de Pawa. Em suma, a sociedade dos japiins é a projeção ideal da sociedade ashaninka, o paraíso na terra. (Pimenta, 2015, p. 282).

Isso demonstra que o autor da letra da canção, apesar de criar uma versão da letra de um canto xamânico exógeno, portador de um significado particular, lhe atribuiu um valor excepcional, associando o voo de uma ave sagrada próxima ao demiurgo Pawa, com a experiência da ayahuasca.

E por fim, o exemplo 5 sintetiza, de alguma forma, o hibridismo musical das trocas e o multilinguismo, produzindo uma sonoridade contemporânea que une melodias, harmonias e palavras de povos diferentes, através de seu parentesco. A compositora e cantora chamada Eriya é filha de uma Yawanawá que ainda jovem casou-se com uma liderança Ashaninka, e vive entre eles desde então, falando Ashaninka e Yawanawá.

A melodia se assemelha bastante, em modo espelhado invertido, ao *ramina coramino* yawanawá, com um conjunto de 3 colcheias somados a uma nota mais longa, que pode ser uma semínima ou final de frase. Aparente cantando em 3 línguas, o tema central é *ramina coramino*, junto com outras palavras, que aparentemente não são Kulina ou Katukina. Com voz de contralto, a harmonia se desenvolve em modo menor entre [i, III, VII, v, i], com variações pontuais. Seu estilo remete a sonoridade da *world music*, durando mais de 6 minutos, evocando espíritos, nomes, coisas e lugares sagrados. É um exemplo surpreendente desses trânsitos híbridos que se transformam, mantendo a memória perceptível de sua origem.

Talvez algumas questões devessem ser levadas adiante, nesse ponto, em relação à forma como diferentes povos compreendem as apropriações, cópias ou transformações de signos sonoros, portadores diacríticos de sua ancestralidade, dentro da oralidade das tradições específicas. Enquanto um campo sonoro outrora reservado aos pajés, muitas dessas canções ou evocações são de caráter reservado, utilizadas tanto para cura como para causar malefícios.

Com o final dos acampamentos seringalistas após os anos de 1915, o trânsito das diferentes etnias foi reduzido, fazendo com que muitos retornassem às suas áreas de ocupação ancestral, como foi o caso dos Kulina. Outros permaneceram, como os Yawanawá, e outros ainda se deslocam, ora em direção a TI, ora em direção às aldeias próximas às cidades. Os Kulina vivem hoje um momento bastante particular de sua trajetória, com práticas de suicídio e riscos de ruptura do tecido social. Os jovens consultados por mim não se interessaram em aprofundar sobre suas canções ou trocas interculturais com povos pano ou kanamari.

Os Shipibo peruanos, que suponho tenham tido contato com os Katukina, por conta de algumas canções cantadas por esse últimos, raramente visitam a região. Da mesma forma os Katukina consultados não se mostraram interessados em se aprofundar nessas redes audíveis e invisíveis, com exceção do momento em que solicitaram a mediação da Funai para intervir junto aos Yawanawá, que acusavam de ter roubado suas canções. Raimundo Luis, o então líder dos Yawanawa, argumentou sua ancestralidade, por ser filho de mãe Katukina e pai Yawanawá, que lhe daria o direito de cantar suas canções. Ele se via como mestiço, vivendo entre dois mundos, falando duas línguas. Para Raimundo, sua consanguinidade lhe garantiria o usufruto do patrimônio imaterial Katukina.

Isso é esclarecedor porque, apesar da alegada inteligibilidade entre Katukina e Yawanawá, ela se manifesta, na prática, como uma recusa dos primeiros em reconhecer as semelhanças linguísticas. Em várias reuniões que participei com ambos os povos, houve a necessidade da presença de um tradutor bilíngue, que traduzia em tempo real as falas para os Katukina, que dizem não compreender nada do dizem os Yawanawá. Inclusive é notório o fato de que, diferente dos outros povos pano regionais – e apesar de cantar canções Kulina Arawá com palavras em Kanamari –, os Katukina não cantam canções Yawanawá. Como muitas palavras de uso cotidiano são assemelhadas, algumas idênticas, essa recusa pode remeter a uma estratégia de produção de sua identidade, baseada na alteridade[12].

Os dois primeiros exemplos em língua Kulina e Katukina também são exemplares em demonstrar outra característica dos cantos xamânicos, que eram essencialmente um domínio masculino, por conta da crença que a ayahuasca poderia provocar a morte ou possessão das mulheres. Isso porque, embora o uso mais remoto da ayahuasca entre os Kulina tenha provavelmente sido de caráter recreativo, esses últimos eram pajés poderosos, que se dizia que podiam matar à distância, com dardos invisíveis envenenados. O poder dos pajés entre os grupos pano está diretamente relacionado à sua capacidade de curar, mas também de matar. Tal poder reside no seu arsenal de conhecimentos, procedimentos, treinamentos, que envolve jejuns, abstinências e segredos.

Nesse sentido, o xamanismo yawanawá se distingue por seus vários especialistas, oscilando entre a guerra e a troca, entre os feitiços e a cura reparadora. Algumas dessas práticas se confundem com seus gêneros musicais, principalmente aqueles relacionados aos processos de cura através de manifestações voco-sonoras, como o *shuinti* – as rezas cantadas

[12] Como me disse Antonny Seeger sobre as trocas musicais, cantar o canto dos outros é tão importante quanto não os cantar, no processo de diferenciação e afirmação de suas identidades.

–, e as canções de *mekayuvehu*, de uso exclusivo do pajé[13]. Tanto as canções como as rezas, embora discretas, são relativamente públicas e, portanto, audíveis. Já os feitiços são silenciosos, realizados secretamente em lugares ermos, e nunca assumidos pelo pajé. Isso porque grande parte da potência do feitiço reside na impossibilidade de interlocução, resultado do desconhecimento do enfeitiçado de sua existência, e por consequência de seu conteúdo. Assim sendo, apenas quem lançou um feitiço pode retirá-lo, pois só ele pode *desdizer* suas palavras.

Um pajé poderoso jamais revela seus feitiços, praticando o silencio ameaçador do conhecimento. Dessa forma quando um Yawanawá – ou outro povo qualquer –, passa a cantar uma canção ou canto xamânico de um outro povo, ele necessariamente precisa das chaves significantes, que permitem que os enunciados tenham poder. Isso envolve o tom da voz, as flutuações microtonais (tratei disso em outro momento), e a organização das palavras segundo uma lógica simpática, que apenas ele conhece. Quando consultados sobre os significados, dizem frequentemente que são em Yawanawá antigo, que apenas os mais velhos e pajés sabem. O segredo preenche de potência os enunciados.

Dessa forma, musicalidade e xamanismo produzem áreas de intersecção que podem ser organizadas segundo suas práticas, através de nexos com outros domínios do social, e não necessariamente conectados entre si: existe xamanismo sem música, tanto quanto música sem xamanismo, embora a relação entre ambos seja bastante próxima.

O fato dos Yawanawá não terem nenhuma reserva sobre os repertórios multiétnicos, de origem difusa, encontra suporte numa atitude na qual saber significa incorporar, interiorizar. Nesse processo eles adotam uma estratégia de significar um signo de significado desconhecido. O pajé Tatá Yawanawa exemplifica como fazer isso num contexto de ayahuasca: “O que você quer ver na vista a gente vê, a gente vê. Mas tem que *botar no sentido* do que você quer aprender. Você tem que pensar: O que eu quero aprender? Aí você *coloca nesse sentido*. O que eu quero saber? Aí você faz o sentimento do desejo do que quer aprender” (Silva, 2021. p. 204).

Em outros casos, o significado dos cantos é extraído das qualidades sinestésicas evocadas através dos *yuxi* (espírito), como explica Iskunkuá Yawanawá. Segundo ele a palavra kulina *kapadjo*, que se compreende em yawanawá como *kapa* (o quati), traz a força

[13] Utilizarei o termo canto para referir a práticas coletivas tipo responsorial, acompanhadas ou não. Canções são individuais, e quase sempre exclusivas. Música é o conceito aglutinador dessas musicalidades, englobando-as em seu domínio. No mito yawanawá da criação dos povos Pano, eles vieram com o poder de curar com o canto.

dos animais da terra para os *kene* (miração), sendo *kapakuru* o nome de um dos grandes *mukaya* (pajés) de sua história.

Mas talvez essa seja uma preocupação menor, ou pelo menos etnocêntrica, não sendo necessário dar tamanha atenção à literalidade das traduções, já que a língua dos pajés é a língua dos espíritos, e não dos homens. O domínio de seu significado e do sistema em que operam terminam por atribuir cada vez mais poder ao xamã, como Calavia Sáez (2006) afirma sobre os Yaminawa:

> As visões não podem ser separadas dos cantos. Estes são emitidos em língua Yaminawá ou pelos menos usam o léxico Yaminawá. Quero dizer que mesmo que as palavras sejam compreensíveis para todos (até às vezes para o pesquisador), o sentido do discurso escapa aos leigos e mais escapa, em princípio, quanto maior é o nível de conhecimento de quem canta (p. 156).

Com o passar do tempo, esse repertório foi sendo repassado, com a consequente redução de conteúdo que, somado a imprecisões fonéticas, terminaram por individualizar sua compreensão segundo a interpretação de cada pajé, quanto mais reservado ele for. Isso tem acontecido também entre grupos pano Shawãdawa e Kuntanawa, que afirmam cantar canções Yawanawá e Katukina, com um repertório aprendido através dos casamentos com mulheres Yawanawá. Tal como Raimundo Luis, seu vínculo matrimonial lhes garantiria o direito de utilizar o arsenal musical dos parentes, mas não diretamente seus conteúdos.

E finalmente, a versão Ashaninka de *ramina ccoramino*, construída através da releitura dos componentes melódicos da versão 3 Yawanawá, demonstra que é possível criar uma gradação de apropriação e releitura musical, que reflete, reflita ou exiba suas diferentes formas de produção da alteridade.

Provavelmente muitas outras músicas tenham viajado por esses rios e varadouros, sem que se possa atualmente estabelecer um itinerário preciso, fazendo com que o vocabulário da propriedade não faça justiça à riqueza dos processos que levaram a essas construções.

Essa característica notável da música em produzir formas de tradução semiótica entre musicalidades supostamente incompatíveis – tal como ocorre na cadeia intersemiótica do ritual –, tem encontrado ressonância no discurso contra-hegemônico de grupos étnicos minoritários, como resposta a várias camadas de questionamento sobre identidade, principalmente de fundo essencialista, pois é nessa recusa da originalidade (ou autenticidade) que reside sua capacidade de tradução.

Os diferentes povos que trocam canções de ayahuasca têm palavras específicas para designar o cipó, a folha, a bebida e a experiência com ayahuasca, que evidencia seu caráter

exclusivo dos empréstimos. O esquema a seguir abaixo sobre a utilização das palavras *rami* e *sacorona*, de origem Kanamari, através dos cantos Kulina, sugere a necessidade de aprofundar o alcance que as trocas sonoras imateriais tiveram, têm e terão na conformação das identidades dos diferentes povos regionais.

Kanamari	Kulina	Yawanawa	Huni Kuin	Katukina	Ashaninka
Rami	Rami - mado ppejene (cipó caldo grosso)	Uni	Nixi Pae (cipó forte)	Oni	Kamarãpy
Tsakorona	**ssaccorona**	kawá	kawá	**kawá**	**chacrona**

Considerações finais

Os estudos sobre trocas culturais materiais e imateriais são um tema intrigante na antropologia (veja Carneiro da Cunha; Cezarino, 2016), revelando estratégias e devires fundamentais para avançar uma perspectiva mais inclusiva das formas nativas de pensar seus diversos mundos, particularmente os sonoros, nos processos de apropriação e significação de conteúdos exógenos, inclusive musicalidade não-indígena, buscando desvendar os processos de transformação de sua "audição de mundo". O trabalho de Maria Ignez Cruz Mello (2003) sobre os Wauja do Alto Xingu, examina alguns desses aspectos, enquanto atitudes conscientes visando formas de integração e inserção com um mundo não indígena e suas demandas, além de características internas ligadas ao gosto, ao recorte temático e julgamento estético.

Tais processos de hibridização musical[14] são relativamente comuns entre grupos que compartilham territórios, como no caso do Parque do Xingú (Menezes Bastos, 1978). Lá, a mercantilização de produtos culturais no mercado globalizado tem sido objeto de preocupação entre os indígenas, inclusive por conta da erosão de oferta sobre o valor simbólico. A produção antropológica do alto Xingu mostra-nos descrições isoladas de grupos *per se*, principalmente em relação ao norte geográfico, que se configura como "um caldeirão para a história e cultura brasileira, com suas múltiplas imagens no cenário nacional" (Menezes Bastos, 1997, p.150).

Os Kamayura por exemplo, que seriam os mortos sendo moqueados, são formados por outros grupos que foram viver no Xingu. O sistema social xinguano atual é o ponto possível, aberto e movente de um processo histórico que constitui e arrasa grupos e aldeias, alianças e contra alianças. Esses povos têm contato constante com inimigos e brancos, parentes e não parentes ao longo de toda sua existência, que seja trocando, tomando, invejando, guerreando

[14] Sobre processos de hibridação musical, veja Piedade (2011).

ou se juntando, de formas por vezes tão singulares a ponto de serem tratadas como ruídos etnográficos do tipo *straussiano*, embora muitas vezes tais singularidades mostrem-se mais proeminentes do que as continuidades, como por exemplo nas diferentes estéticas da diferença com foco na artisticidade.

No alto Rio Negro as teorias consagradas sobre aliança e descendência, como a economia simbólica da alteridade (Overing, 1991, 2002; Viveiros de Castro, 1986, 2002), nem sempre têm êxito na classificação desses processos, numa região composta por pertencentes das famílias linguísticas tukano, arawak e maku. Segundo Andrello (2010), é consensual que as sociedades indígenas da região "demonstram um sistema complexo de relações intercomunitárias, no âmbito das quais, e ao lado do papel emblemático da exogamia linguística, verifica-se a ocorrência de trocas cerimoniais em vários níveis" (p. 8).

Enquanto no Xingú, apesar da grande dessemelhança linguística presente, se estabelecem redes especializadas de trocas, com foco em seus objetos, ou nas intensas trocas cerimoniais da região do alto rio Negro, é possível considerar o caso dos Yawanawá, junto a outros povos do noroeste Amazônico, como ponto de partida para avançar sobre um conjunto de trocas imateriais regionais, nas quais essas músicas viajantes ocupam um lugar privilegiado.

Por conta das intensas condições de contato multiétnico, seu xamanismo tornou-se um campo diferenciado de resistência e trocas interculturais, em sua maioria com povos de língua pano, sendo possível perceber como seu repertório foi aos poucos sendo construído, aprendido, recriado e transformado ao longo dos anos, até ser incorporado ao repertório de *saiti*, das músicas das festas de *mariri*, ou simplesmente, *mariri*[15].

Como resultado dessas trocas, diferentes formas de musicalidade foram compartilhadas, principalmente durante as festas de índio, que irão compor um espaço de referências, presentes inclusive em outros subsistemas do ritual. Cantadas em vários idiomas, elas têm um papel fundamental na configuração desse mundo sonoro indígena. Embora um estudo comparativo dessas trocas musicais (ou raptos) esbarre em acusações de roubo e antiguidade irresolúveis, parece promissor considerar, a partir do acompanhamento e audição inicial de alguns desses repertórios, a hipótese de estarmos diante de um complexo sistema sonoro musical de caráter multilinguístico no sudoeste amazônico.

E, mais particularmente, como resposta às propostas de universalização dos saberes - apenas um eufemismo para apropriação cultural -, de que "as *canções* e outros elementos dos rituais, *são o próprio conhecimento tradicional* e não podem ser dissociados do modo de vida

[15] Mariri aqui no sentido de evento, e *saiti* enquanto gênero musical.

dos povos indígenas"[16], aproximando-se das reflexões de Beaudet (1983, 1993, 1997), de que as músicas não são simplesmente representativas das práticas, mas sim o próprio conhecimento nelas revelado, e que, portanto, não podem ser alijadas dos outros domínios do social.

Essa compreensão da musicalidade na produção do social, vinculada à espiritualidade, envolve expectativas de uma episteme nativa de uma musicalidade não apenas inclusiva – junto das artes verbais, coreográficas e visuais –, mas atuando inclusive na intermediação desses outros subsistemas (Menezes Bastos, 2007; 2012; 2014; 2015a). Quanto ao "papel estratégico desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual na região" (Idem, 2007, p. 297), sua relevância pode ter sido subestimada por pesquisadores do ritual, XXXque agora é evidenciado pelo conhecimento nativo.

E se a música promove a interlocução entre essas camadas "apontando para o sentido geral da tradução" (Menezes Bastos, 2007, p. 305), ela se expande em seu formato polifônico e sincrônico, de forma a abranger esses diferentes rituais enquanto sistemas comunicantes, como se a musicalidade permitisse uma conexão virtual entre eles, que passam então a compor essa grande suíte: distintos, porém coerentemente simultâneos.

Referências

ADAMS, Pasty. Peru Indigena. Volume X, numeros 24 e 25. Lima. Peru. 1963.

ANDRELLO, G.. Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto rio Negro. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 25, n. 73, p. 5–26, jun. 2010.

ALTMANN, Lori. Madija – Um povo entre a floresta e o rio. 1994. Dissertação (Mestrado em Ciências da religião) – Instituto Metodista de Ensino Superior de São Bernardo do Campo, São Paulo, 1995.

BEAUDET, Jean-Michel. *Les Orchestres de Clarinettes Tule des Wayapi du Haut Oyapok*. 1983. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Paris, Paris, 1983.

_____. L'Éthnomusicologie de l'Amazonie. *L'Homme*, Paris: École de hautes études en sciences sociales, t. 33, 1993.

_____. *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.

BORGES. Jorge Luis. Obras completas (1952-1972). São Paulo: Globo, 1999.

[16] Carta da 3ª. Conferência Indígena da Ayahuasca, de 2019. Grifos meus. Disponível em: https://portal.ifac.edu.br/images/conteudo/documentos/Carta-3a-Conferencia-Indigena-da-Ayahuasca.pdf. Último acesso em 27/03/2021.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. *O Nome e o Tempo dos Yaminawa*. São Paulo: Editora da UNESP/ NuTI/ISA, 2006.

CARID NAVEIRA, Miguel Alfredo. *Yawanawá: da guerra à festa*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC, Florianópolis, 1999.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CEZARINO, Pedro de Niemeyer. (orgs.). Políticas culturais e povos indígenas. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

COSTA, L.. Os Outros dos Outros: os Kanamari no Vale do Javari. In: Ricardo, B. & Ricardo F.. (Org.). Os Povos Indígenas no Brasil, 2000 - 2005. Saõ Paulo: Instituto Socioambiental, 2006, v. , p. 437-439.

DIENST, Stefan. *A Grammar of Kulina*. Berlin: CPI books GmbH, Leck, 2014.
FLORIDO, Marcelo Pedro. As parentológicas Arawá e Arawak: Um estudo sobre parentesco e aliança. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGA/USP, São Paulo, 2008.

INGOLD, Tim. Making, Growing, Learning. *Educação em Revista.* Belo Horizonte, v.29. n.3, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As Estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes, 1982.

MAGALHÃES, Priscila Hanako Ishy de. Uma Análise Fonológica da Língua Kanamari (Katukina). Dissertação de Mestrado. UNICAMP/IEL. 2012.

MELLO, Maria Ignez C. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1999.

_____. Arte e Encontros Interétnicos: A Aldeia Wauja e o Planeta. *Antropologia em primeira mão*, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José. A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto - Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

_____. Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma Antropologia do Encontro Raoni- Sting. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.39 n.1, 1996.

_____. Music in Lowland South America: A Review Essay. *The World of Music*. Alemanha, v.39, n.2, 1997.

_____. Músicas nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. *MANA*, Rio de Janeiro, 13(2), 2007.

_____. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com "Animais", "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia em Primeira Mão.* Florianópolis, v.134, 2012.

_____. Musicality and Environmentalism in the Rediscovery of Eldorado: An Anthropology of the Raoni-Sting Encounter. *In*: WHITE, Bob. *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, 2012a.

_____. Apùap World Hearing Revisited: Talking with "Animals", "Spirits" and other Beings, and Listening to the Apparently Inaudible. *Ethnomusicology Forum*, London, 22:3, 2013.

_____. *A Festa da Jaguatirica*: Uma Partitura Crítico Interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013a.

_____. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. *Aceno*, Mato Grosso, v.1, n.1, 2014.

_____. O Kwarùp de Takumã. *Subtrópicos, Revista de Antropologia da UFSC*. Florianópolis, 2015.

OVERING, Joanna. A Estética da Produção: O senso de Comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 34. 1991.

_____. Estruturas Elementares de Reciprocidade – Uma nota comparativa sobre o pensamento sócio-político nas Guianas, Brasil Central e Noroeste Amazônico. *Cadernos de campo*, São Paulo, n 10, 2002.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *PerMusi*, Belo Horizonte, n.23, 2011.

PIMENTA, José. "Alteridade contextualizada" : variações ashaninkas sobre o branco. Anuário Antropológico. 2015/v.40 n.1. 2015.

POLLOCK, Donald K. Personhood and Illness among the Culina of Western Brazil. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – University of Rochester, New York, 1985.

_____. Culina Shamanism: Gender, Power and Knowledge. In: LANGDON, E. J. (org). Portals of Power: Shamanism in South America. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.

_____. Food and Sexual Identity Among the Culina. In: COUNIHAN, C; KAPLAN, S. Food and Gender: Identity and Power. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. Drugged Subjectivity, Intoxicating Alterity. Anthropology of Consciousness, Virginia, v.27, Issue 1, 2016. REESINK, 2013.

RIVIER, Laurent; LINDGREN, Jan-Erik Lindgren. Ayahuasca, the South American Hallucinogenic Drink: An Ethnobotanical and Chemical Investigation. Economic Botany, Vol. 26, No. 2 (Apr.- Jun), pp. 101-129. 1972.

SAHLINS, Marshal. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.

SILVA, Domingos A.B. Música e Pessoalidade: Por uma antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús. 1997. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFSC. Florianópolis, 1997.

_____. Os Yawanawá do Rio Gregório: Transformações e Musicalidade. Tese de Doutorado. PPGAS/UFPR. Curitiba, 2021.

TASTEVIN, Parrisier. Fontes sobre Índios e Seringueiros do Alto Juruá. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org). Série Monografias. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Funai, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: Deuses Canibais.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

_____. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANTOS, PÁSSAROS E DONOS

Expressões de uma ontologia relacional e acústica

Hugo Maximino Camarinha
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ)
glineos@gmail.com

GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: Este texto procura retratar determinadas etapas situacionais, onde, cosmologicamente, aves operam relações com os mundos sonoros ameríndios. O estudo, que tem caris comparativo, atende, sobretudo, ao contexto da música e xamanismo ka'apor. Evidências etnográficas, que apontam para intencionalidades mais que humanas, foram o aporte à compreensão de operações ligadas às dinâmicas sociais e aurais associadas. Canto, pássaro, dono-mestre e caça estabelecem-se, aqui, como marcadores conceituais de referência. A partir de exemplos expressivos, relativos a uma ave, depreende-se que, tal actante, circula dentre diversos gêneros musicais ocupando posição ontológica de mestria, e confirmando disposições ligadas ao ethos de um povo indígena.

Palavras-chave: Aves; Música Indígena; Domínio; Agência; Ontologia Relacional.

SONGS, BIRDS AND OWNERS

Expressions of an Acoustic and Relational Ontology

Abstract: This essay aims to depict certain stages in which birds operate in a cosmological relationships with indgenous acoustic worlds. While the study focuses on ka'apor shamanism and music, it also shows a comparative character. Ethnographic evidence of more than human intentionality is the main object of understanding operations related to social and aural dynamics. The terms "singing", "bird", "owner-master" and "hunting" are defined here as conceptual markers. From the examples of the expression of a bird, it is derived that this actor circulates among different musical genres, occupyes the position of an ontological master and confirms the dispositions related to the social *ethos* of an indigenous group.

Keywords: Birds; Indigenous Music; Domain; Agency; Relational Ontology.

Introdução

Depois de entrarmos em campo, numa breve passagem por Paracuí (em 2014), com tarde meio nublada, aguardam-nos alguns indígenas. Estavam sentadas embaixo do terreiro, em frente a algumas casas de pau a pique e madeira com cobertura empalhada, algumas lideranças ka'apor. No final daquela interlocução, com apresentações pelo meio, um especialista em música tira de seu bolso um gravador. Chama-me para sua beira e mostra-me uma flauta transversal de bambu (*takwar ra'yr*) que tinha consigo. Logo em seguida, com o gravador ligado, reproduz *cantos de flauta* antigos. Estava a estudá-los para aperfeiçoar suas execuções no instrumento. Ouve-se um pouco da gravação, onde se percebe o instrumental, a partir da fita já gasta. Uma das peças é *Soko*. *Soko* é nomeada uma ave, conhecida como maria-faceira (*Syrigma sibilatrix*), uma garça com face azulada, que existe em maior número na região sul do continente sul-americano (*WikiAves - A Enciclopédia das Aves do Brasil*, sem data), mas também vista pelo Alto Turiaçú. A peça escutada está igualmente incluída no duplo LP de música ka'apor, coletada e compilada por Etienne Samain com os indígenas, e

publicada em 1981 pelo Instituto de Artes da UNICAMP (*Kaapor: Cantos e Pássaros Não Morrem*, 1981). Em termos cosmológicos *Soko* compreende-se como uma ave *miatsu ta* (Kakumasu & Kakumasu, 1988), que responde a *Ijar,* um dono-mestre (conceitos abordados posteriormente). Esta ave, em exterioridade, corresponde a uma garça branca (*mangwari tuwyr*). No plano sonoro *Soko* apresentareferente duplo: consta com *canto de flauta*, mas também faz parte do gênero vocal dedicado aos pássaros. Outro exemplo análogo está em *Howy me'ẽ*[1]: um pássaro azul, um *Ijar* que tem sua representação sonora nos gêneros instrumental e vocal, de modo similar.

No começo desta pesquisa sobre música ka'apor, habitantes da TI do Alto Turiaçú MA, os primeiros referentes musicais que identificámos foram os gêneros dedicados às aves e ao xamanismo. De imediato ficou claro que geral seria a alusão central ao não humano. O repertório de cantos de pássaro se apresentava extenso (Ribeiro, 1996) e de interesse proporcional, com referência a diversas aves (Camarinha, 2019). Nos cantos de pajelança, diferente dos cantos de pássaro, os animais não humanos de referência não são unicamente aves, como são no gênero dedicado sob o domínio destas (Ibid.). Ainda assim, pássaros também povoam a pajelança ka'apor. Numa primeira abordagem, a ideia com que ficamos é que os cantos de pássaro não iriam muito além dos aspetos propiciatórios, diferente da eficácia dos animais acionados no espaço acústico dedicado ao xamanismo (Ibid.). Apesar disso, no desenvolvimento da pesquisa, se verificou, mediante a análise de dados empíricos associados ao relato etnográfico, que haveria, pontualmente, um marcador de continuidade entre estes dois gêneros musicais. Ainda que as informações orais apontassem no sentido inverso, em que não ocorreria relação entre cantos de pássaro, e cantoria de pajelança, um dado intrigante poria em causa tal ideia. Um sujeito tomado por *ijar* (dono-mestre), quando manifesto seu semblante pássaro-humano, ocuparia posições de agência (Rapport e Overing, 2002, p.1; Gell, 1998, p.16)[2] em ambos os gêneros musicais.

[1] Referido no trabalho apresentado em novembro de 2021 na X ENABET intitulado: "Os Pássaros no Mito e Música Ka'apor: um Estudo Preliminar" (Camarinha, 2021), *Howy me'ẽ* apresenta correspondências com *Soko*, mas ocupando posições ontológicas distintas. Por este motivo olharemos este caso, com mais profundidade, adiante.

[2] Nos termos desta categoria, amplamente debatida na antropologia, adotamos a definição de Rapport e Overing: "Agents act, and agency is the capability, the power, to be the source and originator of acts; agents are the subjects of action" (2002, p.1), compatível, igualmente, com a noção do conceito em Gell: "Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than the mere concatenation of physical events. An agent is one who 'causes events to happen' in their vicinity. As a result of this exercise of agency, certain events transpire (not necessarily the specific events which were 'intended' by the agent). Whereas chains of physical/material cause-and-effect consist of 'happenings' which can be explained by physical laws which ultimately govern the universe as a whole, agents initiate 'actions' which are 'caused' by themselves, by their intentions, not by the physical laws of the cosmos. An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe (Gell, 1998, p.16). [...] An agent is defined as one who

Nos mundos indígenas, constatou-se (Pissolato e Junior, 2016, p. 38), as aves são percebidas por suas qualidades específicas e despertam interesses, são sujeitos significativos nestes contextos. Fazem parte do mundo, da vida, são gente. Apresentam, dentre outros, atributos bem apreciáveis como são: a produção acústica por meio de cantos, a pregnância cromática de suas penas, os seus movimentos aéreos e os modos de deslocamento espacial. Aves estão presentes no quotidiano ameríndio, na ritualidade, na fabricação de objetos, na caça, na horticultura, e na vida musical. (Ibid.). Outro aspeto importante seria a sua associação às "práticas venatórias"(Ibid.). Aqui, um movimento significativo que liga a ação destes animais às práticas e intencionalidades humanas. Assim, acrescentaríamos, que a condição para a acumulação de referências reside no lugar que ocupam as perspectivas. O que pensam sobre aves os indígenas, e o lugar que ocupam nas suas vidas, em particular em suas operações musicais, de forma geral, parecem ser assuntos muitíssimo interessantes para continuar a explorar.

Para este esboço, tomando o enunciado, e pela importância do exercício comparativo, além dos nossos apontamentos etnográficos, procuraremos relatos que nos apresentem pássaros na relação com a música em contextos indígenas. Como ajuda para melhor compreender e olhar o nosso objeto de pesquisa (a relação do xamanismo e música) seguiremos outros grupos contíguos ou distantes que operem na vida ritual dotados de concepções que, de alguma forma, incluam aves. A partir da literatura etnológica, examinaremos elementos etnográficos pertinentes para melhor nos situarmos quanto à posição de tais sujeitos nestes contextos. Interessam para este trabalho fundamentalmente: referentes com foco no espaço aural (Ochoa, 2014; Hirschkind, 2012), em momentos situacionais (rituais), ontológico-relacionais e acustemológicos (Feld, 2015), imanentes a determinados grupos amazônicos: na sua relação com a avifauna local ou relativas a diferentes geografias cosmológicas. Com foco na Amazônia Oriental, estenderemos o levantamento, do mesmo modo, ao âmbito das TBAS e pontualmente à Melanésia para perceber potenciais contrastes com o objeto em análise[3]. Sucintamente, exploraremos materiais que nos ajudem a aprofundar e melhor entender a ação das aves nas dinâmicas socio-cosmológicas indígenas, principalmente aquelas que envolvam o plano sonoro-musical[4].

---

has the capacity to initiate causal events in his/her vicinity, which cannot be ascribed to the current state of the physical cosmos, but only to a special category of mental states; that is, intentions." (1998, p.19).

[3] Indexação de referentes neste espaço apresenta formato preliminar.

[4] Este ensaio, contudo, não pretende encerrar tal exercício, antes, e por motivos de espaço e tempo, terá avanço subsequente. O objetivo ulterior será, a partir deste e de outros elementos textualmente trabalhados, construir uma ideia de capítulo, dedicado ao gênero musical em referência, para uma tese em desenvolvimento.

Terminologia - Táxon: *Ma'ewira*

Não podemos começar, sem antes notar que o uso ornitológico do termo pássaro permite a inclusão de muitas espécies de seres com penas, mas não todas. Isto acontece em situações como aquelas onde certos indivíduos não podem ser abrangidos por tal categoria: exemplos, dentre outros, o gavião, o urubu, e o beija-flor. Seriam bem mais aqueles que não caberiam mencionar sob o vocábulo, agora, a opção em distinguir estes, e não outros, reside no fato, como apontam os Ka'apor, de tais elementos constarem dentre os bichos-pajé *tupiwar*. Outros caberão na subcategoria pássaro onde, também, como nos informaram, existem uns quantos pajés. Assim, aves-pajé seriam todas, mesmo aquelas consideradas pássaros-pajé. Mas como os Ka'apor não discriminam nem apontam tais divisores, continuaremos a implicá-los como termos intercambiáveis (como significantes idênticos). O termo *ma'ewira*, na língua ka'apor, abrange todas as aves e pássaros. Dentre eles, o importante é que estes sujeitos não humanos de penas apresentam intencionalidades musicais (Camarinha, 2019). Desta forma, e para fins expositivos, continuaremos fazendo o uso geral dos termos: ave, pássaro e *ma'ewira* (ou categorias associadas que pertençam a outros grupos).

***Ijar*: Dono-Mestre**

Ainda ligado a tal referente (*ma'ewira*), temos outro, deveras importante na região, o actante *Ijar: s*ujeito atinente aos sensos de "mestria" e "dono-mestre" da Amazônia indígena e às noções conceituais de domínio e propriedade (Fausto, 2008). *Ijar,* também parece encontrar-se conceitualmente contido nas noções antropológicas de: ontologias animistas (Descola, 2005) e multinaturalistas (Viveiros de Castro, 1996). Os *Ijar*, para os Ka'apor, não são só aves, há outros animais-pajé com potencial agentivo desta mesma ordem. Mas são significativos em número e demandam atenção não só por este simples facto, mas pelo interesse que os pajés lhes concedem, e pelo fato deste sujeito invisível ter sob seus desígnios dezenas de outros pássaros: seus *miasu ta* (aves, e outros animais, que se encontram sob a proteção de seus respectivos donos). Os *Ijar* são, assim, tutores? Têm seus próprios domínios de ação? Embora, tenhamos indicativos neste sentido, será necessário mais desenvolvimento. Entretanto, os *Ijar* parecem significativos, também, por se encontrarem vinculados aos regimes cosmopolíticos da música e do xamanismo (Camarinha, 2019). Sabemos agora que são sujeitos que operam em tais contextos e que possuem intencionalidades musicais (Ibid.). Mas ainda não alcançamos o suficiente, e por isso a necessidade de explorar outros territórios de análise, onde constem tais actantes, para assim compará-los com o de nossa referência (nosso objetivo específico).

"*Kapitan(s)*" e "Subordinado(s)": classificadores taxonômicos (pregressos)

Começamos por abordar um levantamento taxonômico do passado recente. Houve um esforço, no final da década de oitenta no Alto Turiaçú, em inventariar os referentes classificatórios ka'apor ligados ao mundo das aves. Quem se prontificou a fazê-lo tinha a ideia da importância da figura dos donos *-jar* entre os Waiãpi. "A classificação por famílias e agrupamento de chefes e subordinados seguem o trabalho feito por Allen Arthur Jensen. Ele disse, "Eu já sabia da existência de chefes de aves através das lendas wajampi, e pedi a eles que primeiramente identificassem a cada chefe os membros do grupo desta." (Jensen, p. 28) Os kaapor também têm agrupamento semelhante aos wajampi" (Kakumasu & Kakumasu, 2007, p. 17). Deste referente se percebem dois movimentos: primeiro, o quão proveitoso pode ser o estudo comparativo; o segundo está na relação com a eleição das denominações. Neste dicionário de termos ka'apor (Ibid.) os designativos para *Ijar*, e não humanos associados, indiciam fortemente assimetrias entre sujeitos. Donos *Ijar* aparecem, distinguidos nesse espaço, como "*Kapitam*" - "Chefe" e "*Miasu ta*" equivalente a "Subordinados" (Kakumasu & Kakumasu, 2007), respectivamente. Não que tais assimetrias não sejam vigentes no contexto em análise, mas para o nosso estudo optamos por substituir os termos "Kapitam" - "Chefe", e "Subordinados", pelos referentes: *Ijar* (dono-mestre), e "*miasu ta*" (afins), nesta mesma ordem, conforme expõem os Ka'apor.

Pássaros e a caça

Os Waiãpi, que habitam junto às margens do Rio Amapari no Amapá, relatavam que seus *payes* sabiam negociar com os donos de animais e plantas. Intervinham, também, junto dos donos dos mutuns para que, na região, houvesse desta espécie em abundância (Gallois, 1996, p. 63). No Alto Turiaçú o mutum (*mytum*) também é *Ijar* dono mestre de muitos pássaros. Suas plumas (*mytũm pypo*) eram muito apreciadas para a elaboração de flechas (Kakumasu & Kakumasu, 2007, p. 31). Tanto os Waiãpi, quanto os Ka'apor parecem considerar esta ave um animal importante na relação que detêm com os contextos da caça (*kekar*). Implicações xamanísticas demonstram que manifestações musicais operam na condição da boa caça. Os Waiãpi afirmavam que só um xamã experiente podia produzir rituais isolados em tocaia. Ali cantava e tragava tabaco para invocar os *-jar*, como são conhecidos os donos dos animais nesta região, pelos fios de *tupãsã* para convencê-los a ceder seus bichos para a subsistência do grupo (Gallois, 1996, p. 63).

A vocalização ou presença de certas aves, em determinadas áreas geográficas, é considerada índice de boa caça para os Mbya Guarani. "Na caça de outras espécies ou, de modo geral, para as andanças na mata, a mediação dos pássaros parece assumir lugar da maior importância" (Pissolato & Mendes Junior, 2016, p. 40). Veja-se o caso do Cuco (Cuculidae), (*andyra* em Mbya), que, quando presente, sinaliza sonoramente que ali, naquele lugar, podem estar animais para caçar. Esta ave faz-se acompanhar pelo "dono-mestre dos veados, ambos produzindo um mesmo – ou muito parecido - silvo (CADOGAN 1992, p. 26)" (Ibid.). Outro exemplo Mbya revela, igualmente, relação com aspetos sonoros: "Em Nova Jacundá, durante as expedições noturnas de caça, diziam que a presença de um pássaro conhecido como caçador (espécie não identificada) era presságio de sucesso na caça. Sabia-se da presença desse pássaro por meio de seu canto inconfundível" (Ibid.). Tais referentes apontam para índices sonoros produzidos por não humanos. O primeiro exemplo, em particular, parece ser operado duplamente: primeiro, pelo actante de penas, com seu enunciado sonoro audível, e segundo na figura de um dono-mestre que produz som idêntico, mas só inteligível aos que estão ao alcance de um plano sonoro ligado aos regimes da interioridade (Descolá, 2005). Acrescentamos, apenas, que tal operação seria em si coparticipativa: resultaria num momento em que os aspetos acústicos se ligariam a uma "ontologia relacional", isto é, nos termos de Feld (2015), levaria a uma condução acustemológica.

Mitos com pássaros e caça

Dois mitos, descritos em curta coletânea de narrativas ka'apor, incluem histórias com pássaros em contextos de caça. Neste curto volume contam-se dez mitos coletados e compilados em decorrência de um curso de "Documentação de Narrativas Indígenas" que ocorreu entre julho e agosto de 2006 nas aldeias Xié e Parcuí no Alto Turuiaçú" (Geraldo Ka'apor et al., 2007) onde figuram, sobretudo, atores não humanos. O primeiro mito com aves fala do Anambé, o referido anambé-azul (*howi me'e*), ave muito apreciada por sua coloração azul-turquesa. Intitulado "*Howy me ~e ke rehe har"* o mitoevoca que um velho ka'apor encontra e caça um Anambé. Contente, segue com sua mulher, que leva o pássaro para casa. Enquanto sua esposa vai ao igarapé, o velho depena a ave (Pinaite Ka'apor, 2007, p. 22-23). O segundo mito, também curto, apresenta a história de *jakam~i* (ave da família Psophiidae, ordem Gruiformea: um pernilongo, que gosta de se alimentar nas margens dos igarapés, tem plumagem preta na maior parte do corpo, mas também pode conter penas verdes, amarelas ou brancas no dorso. A narrativa centraliza a figura de um pássaro, alvejado e morto por outro longevo ka'apor, e apanhado por sua mulher, também idosa. Chegados a casa cozinham a ave

e a consomem. O casal come o *jakam~i* assado, enquanto o resto da família se alimenta da ave cozida com batatas. Todos comem *jakam~i*, inclusive as crianças (Rerihu Ka'apor, 2007, p. 28-29). A história kaluli do pássaro muni (Feld, [1982]2012), por exemplo, em vez de caça, aborda o regime da pesca, nomeadamente, a pesca de pequenos lagostins de rio. Uma narrativa que foca num momento transformacional onde um menino perde sua condição humana, para se transformar num pássaro (Ibid.). Um mito que está encadeado com as performances de lamento pois replicam o momento do choro ligado à separação e à personificação (embodiment) do pássaro muni (Ibid.).

Pássaros na ritualidade

Embora o Anambé seja uma ave em tempos caçada pelos ka'apor, sempre compreendeu a ideia de sujeito dono-mestre que abriga uma multiplicidade de outros animais. O que faz deste pássaro não só apreciável por suas plumas azuis-turquesa, que serviam para a produção de exemplares de valor ornamental, mas por estar classificado por sua interioridade xamanística. As penas desta ave estão, por sua pregnância, no colar apito, em brincos, e labretes ka'apor, mas é o *howy me'ẽ* na sua roupagem *Ijar*, com seus predicados xamânicos, que sustenta algumas operações acústicas em meio ao espaço ritual. Aparece, igualmente, no gênero dedicado aos pássaros sob o mesmo classificador. O canto de nome *howy me'ẽ*, antes de estar posto na pajelança, é cantado em momentos liminares, como são os interlúdios do ciclo cerimonial do Cauim. Pertence ao gênero específico: cantos de pássaro. Tanto estes, como os cantos de pajelança são escutados em momentos pontuais na festa. É também no prelúdio e entre momentos rituais, como são os batizados, a posse de novos caciques, a distribuição e beberagem do cauim, o rito de passagem da moça nova e dos mancebos à vida adulta, onde podem escutar-se, ocasionalmente, estes dois gêneros. Pássaros *tupiwar* (bichos-pajé), auxiliadores xamanísticos, em resposta ao chamamento acústico, podem estar, com outros animais-espírito, junto ao especialista ritual, enquanto este ingere quantidades desmesuradas de cauim, sem ficar propriamente ébrio. Sendo que quem passa pelo efeito da bebida são os seus não humanos invisíveis. Estão com o xamã durante a festa e, em particular, nos momentos em que são enunciados, estes animais-pajé, por meio do canto.

Anambé, *Howy me'ẽ*

Continuemos no caso do *Howy me'ẽ*, que antes de ser o nome de um canto, é o nome de uma ave. Podemos tratá-lo, então, como uma denominação ka'apor para uma espécie específica. Mas é apenas um táxon nativo? *Howy me'ẽ* figura como um pássaro (*ma'ewira*) azul (*howy*) em

sua exterioridade, mas também se trata de um pessoa-pássaro, um pássaro-pajé em sua interioridade. Transforma-se num sujeito não humano com intencionalidade, agência e subjetividades próprias. *Howy me'ẽ* quando está em sua roupagem outorgada de maestria (Fausto, 2008) *Ijar*, e se apresenta em descontinuidade com sua exterioridade física, mas em continuidade com sua interioridade (Descolá 2005) humana (Viveiros de Castro, 1996) existe para o tinguaçu (*wyjo*); a saí-andorinha (*sa'ihu*); o tiê-de-bico-vermelho (*waxinxĩ*) (aproximadamente vinte aves diferentes) (Kakumasu & Kakumasu, 2007, p. 19-20) como protetor, guardião, um actante que salvaguarda e opera na defesa de certas áreas da floresta, que responde com severidade nos momentos em que são ultrapassados os limites éticos das caçadas (ou da pescaria). Exemplo: caçou porcão (*tayahu*) demais, pescou e matou muito peixe (*pirah*), *Ijar* pode jogar *karuar* (vetor ontológico de enfermidade)e deixar doente quem excedeu os limites de tal operação. Deixa enfermo quem rompe com o *ethos* ka'apor ao levar a alma do transgressor. Para desfazer tal cenário se chega à negociação cosmopolítica: em meio à ação xamanística, com intermediação acústica de um experiente pajé, a alma do enfermo é resgatada, e o sujeito que sai desta condição é advertido para não voltar a tomar o mesmo comportamento (Camarinha, 2019). Resumindo, *Howy me'ẽ* pode ser um classificador taxonômico, é um *Ijar*, como também um pássaro-azul, afim ao seu dono-mestre, é um canto de pássaro e um canto de flauta, assim como uma pessoa-pássaro e um pássaro-pajé, tem interioridade e exterioridade, e se vê relacionado aos regimes de cura e proteção da arena xamânica.

Considerações finais

Percebemos como uma escuta atenta, com foco na fonografia de cantos de flauta antigos, pode gerar, e reforçar, a experiencia instrumental de um indígena empenhado em melhorar a sua prestação como performer (aerofone). Desse movimento são elicitadas questões relativas às enunciações das flautas registradas, fonograficamente, por terem sido escutadas peças com nomes de aves. Este ponto, como vimos, contribuiu para a confirmação que tais não humanos não estariam associados a um gênero vocal específico, como é aquele dedicado aos pássaros em exclusividade, mas que, antes, povoariam outros gêneros musicais: como são os cantos xamânicos e o repertório instrumental relativo ao aerofone ka'apor. Em seguida, foram apontadas continuidades e descontinuidades entre os gêneros referidos. Ponto de onde emergem dados sobre alguns actantes, ligados ao espaço aural, que ocupam posições ontológicas distintas, como são o caso dos *Ijar*, dos *tupiwar* e dos *miatsu ta.* Actantes (neste caso, relativo a aves (*ma'ewira*) conectados às dinâmicas sociocosmológicas e musicais dos Ka'apor.

Para este espaço, e em função do nosso levantamento, nos concentrámos em explorar elementos ligados a *Ijar*: sujeito de potencial agentivo de mestria. Focámo-nos em um movimento com referências a classificadores taxonômicos (do passado), que se desdobrou num exercício comparativo onde *Ijar* emerge como um agente envolvido com a caça. Neste domínio foram referidos os casos: Waiãpi e Mbya Guarani que contribuíram para verificar algumas operações de continuidade com os movimentos de caça dos Ka'apor, como são a condição do pássaro *mytum* e aspetos sonoros das aves que surgem como operadores indexicais da caça. Exemplos que resultam em operações acústicas, como vimos. Ainda sobre os regimes de caça (envolvendo aves) apresentamos duas narrativas: a história de *jakam~i*; e a história de *howy me'ẽ*. Esta última, uma ave, mas também um *Ijar*, que se vê representado nos cantos de pássaro, nos cantos de flauta e na pajelança.

Entendemos com o exposto que o canto *Howy me'ẽ*, ainda que esteja contido num gênero aparentemente distante dos enunciados xamanísticos (cantos de pássaro), mesmo apresentando-se na qualidade de canto propiciatório, não deve ser jamais considerado tão somente um canto só para diversão, um enunciado para entreter, um canto meramente alegórico para apenas preencher o espaço acústico nos interlúdios rituais do Cauim, ou do cotidiano. Não deveria, pelo menos, ser reduzido de tal maneira. Ele é antes, concordamos, um referente acustemológico (Feld, 2015) conceitualizado a partir de um sujeito central na cosmologia ka'apor, relativo à cantoria, mas fundamentalmente ligado ao bioma, à biodiversidade local, à vida na ka'a (floresta). *Howy me'ẽ*, podemos tratá-lo como agente multissituado que nos dá a impressão de estar próximo da ideia conceitual de pessoa distribuída (Gell, 1998, p. 105-106). Em suma, um actante que opera nas disposições que formam o *ethos* ka'apor, inteiramente ligado aos modos indígenas de preservação do ecossistema local. A importância concedida a este *Ijar*, na figura de *Howy me'ẽ*, dono de muitos pássaros no Alto Turiaçú, também vinculado aos bichos-pajé (*tupiwar*), e aos seus *miasu ta* (afins), é um exemplo (como os demais donos) que confirma a dimensão geral contida no gênero vocal e instrumental (cantos de flauta) dedicado aos *ma'ewira*.

Referências

CAMARINHA, Hugo. Os Pássaros no Mito e Música Ka'apor: Um Estudo Preliminar. *Em*: *Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.* Porto Alegre(RS): UFRGS, 2021.

CAMARINHA, Hugo Maximino. *Entre o voo e pouso de Yapucani e os repertórios musicais xamanísticos do povo Ka'apor*. 2019. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2019.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, v. 14, n. 2, p. 329–366, 2008.

FELD, Steven. *Sound and sentiment*: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. 3rd ed. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1982.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (org.). *Keywords in sound*. Durham ; London: Duke University Press, 2015. p. 13–21.

GALLOIS, Dominique. Xamanismo Waiãpi: nos caminhos invisíveis: a relação i-paie". *Em*: LANGDON, Jean (ed.). *Xamanismo no Brasil*: novas perspectivas.Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 39–74.

GELL, Alfred. *Art and Agency:* An Anthropological Theory. [s.l.] : Oxford University Press, 1998.

GERALDO KA'APOR; IRAKADJU KA'APOR; IRATUÍ KA'APOR; MARISA KA'APOR; OQUIRE KA'APOR; PINAIRANE KA'APOR. *Coletânea de Narrativas Ka'apór*. ORG.: DUARTE F.B.; GARCIA M.A. SECAD/MEC; UFMG ed. 2007

HIRSCHKIND, Charles. Cassette sermons, aural modernities and the Islamic revival in Cairo. *Em*: STERNE, Jonathan (org.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012. p. 54–69.

Kaapor: cantos e pássaros não morrem. Alto Turiaçu - MA: Instituto de Artes da UNICAMP, 1981.LPDuplo.

KAKUMASU, James Y.; KAKUMASU, Kiyoko. *Dicionário por tópicos Kaapor - português*. edição Online Cuiabá - MT: Associação Internacional de Lingüística - SIL Brasil, 2007. Disponível em: http://www.sil.org/americas/brasil/EnglTcPb.htm.

maria-faceira (Syrigma sibilatrix) | WikiAves - A Enciclopédia das Aves do Brasil. [s.d.]. Disponível em: https://www.wikiaves.com.br/wiki/maria-faceira. Acesso em: 12 set. 2023.

OCHOA, Ana María. Introduction The Ear and the Voice in the Lettered City's Geophysical History; 3. On the Ethnographic Ear; Epilogue The Oral in the Aural. In:*Aurality*: listening and knowledge in nineteenth-century Colombia. Sign, storage, transmission, Durham, NC: Duke University Press, 2014. p. 1-30;123-164;207-213.

PISSOLATO, Elizabeth; MENDES JUNIOR, Rafael Fernandes. Saber sobre pássaros, saber com pássaros: introdução a um estudo sobre formas de interação e modos de conhecimento na experiencia de pessoas guarani. *Teoria e Cultura*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF. *[S. l.]*, v. 11, n. 2, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF, p. 15, 2016.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and Cultural Anthropology*: The Key Concepts. [s.l.] : Routledge, 2002.

RIBEIRO, Darcy. *Diários índios*: os Urubus-Kaapor. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 115–144, 1996.

MUSICANDO *AJAYOS* DESDE SÃO PAULO

Música na "Fiesta de Todos Santos"

Mariana Santos Teófilo
Universidade Estadual de Campinas
mariana.s.teofilo@gmail.com
GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: Esta comunicação pretende abordar o *musicar* de imigrantes bolivianos de ascendência aymara na cidade de São Paulo e suas motivações na celebração intitulada de *Fiesta de Todos Santos ou Fiesta de los defuntos* que acontece nos primeiros dias de novembro no Altiplano boliviano e também na cidade de São Paulo. A música praticada nessa festa funciona como meio conexão com os *ajayos* "almas"que retornam ao *Aka Pacha* durante esse período garantindo uma boa relação com os que trarão as chuvas. Essa celebração, quando praticada em São Paulo também é capaz de musicar o Altiplano boliviano em São Paulo.

Palavras-chave: Musicar; Imigração; Aymara; Música autóctone

MUSICKING *AJAYOS* FROM SÃO PAULO

Music at the "Fiesta de Todos Santos"

Abstract: This communication aims to discuss the musicking of Bolivian immigrants of Aymara descent in the city of São Paulo and its motivations in the celebration called *Fiesta de Todos Santos or Fiesta de los defuntos,* which takes place on the first days of November in the Bolivian Altiplano and also in the city of São Paulo. The music practiced at this celebration acts as a means of connecting with the *ajayos* "souls" who return to the *Aka Pacha* during this period, guaranteeing a good relationship with those who will bring the rains. This celebration when practiced in São Paulo, is also capable of music the bolivian Altiplano in São Paulo.

Keywords: Musicking; Imigration; aymaras; authoctone music

Introdução

Nos últimos dias de outubro, em grande parte das cidades do Altiplano boliviano, há um movimento nos fornos comunitários para a confecção de pães. As feiras ficam repletas de doces coloridos em formatos variados, *tocoros*[1] e de cana de açúcar. Muitas pessoas buscam os alimentos específicos para que, ao meio-dia do dia 1º de novembro, todos tenham os insumos para uma celebração: a Fiesta de Todos Santos, que ocorre entre os dias 1 e 3 de novembro. Esta festividade é de grande importância para os cidadãos bolivianos, especialmente para aqueles de ascendência aymara e quéchua. Ela festeja a chegada dos *ajayos*, que pode ser traduzido de uma forma generalizada como a alma das pessoas falecidas. Os *ajayos* retornam ao *Aka*[2]*Pacha* e ficam com suas famílias durante os primeiros dias de novembro.

[1] Caules compridos de cebolas que simbolizam a hidratação para as almas.
[2] Segundo o conhecimento andino, há uma divisão entre três Pacha (tempo e espaço): *Aka Pacha*: o tempo presente; *Manqha Pacha*: onde vivem os mortos; e *Alax Pacha*: onde habitam as divindades.

O ritual tem início em um espaço privado, geralmente dentro das casas, para posteriormente tornar-se público nos cemitérios da cidade. Esta visita é celebrada com muita comida, bebida, ritos e música.

Segundo Guaman Poma de Ayala, entre alguns povos que habitavam a região hoje denominada Peru e Bolívia, antes da chegada dos espanhóis, o mês de novembro era entendido como o período dos mortos. Nesse período, os defuntos eram retirados de onde estavam e passava-se o tempo dando-lhes comida, bebida e festejando com eles (GUAMAN POMA DE AYALA. 1980, p.179). A celebração se confundiu com o dia de Finados, convencionado como sendo o dia dois de novembro dentro do calendário católico. Após a invasão espanhola, a festividade do mês dos mortos entre aymaras e quechuas passou a incorporar algumas referências católicas, como a determinação da data para aproximadamente o dia dois de novembro e a adoção do nome de Todos os Santos. Algumas alterações foram feitas devido a proibições da Igreja, mas os ritos autóctones foram capazes de prevalecer nesta festividade, como evidenciado pelo próprio nome da celebração e por algumas orações que mencionam nomes católicos

> No podemos negar, que la fiesta de los difuntos, tal como se Ia celebraba actualmente, contiene elementos cristianos. Sin embargo, el trasfondo religioso autóctono está también clara-mente presente, y tal vez en una forma más fuerte que el trasfondo cristiano (INDICEP *apud* BERG, 1989, p. 172).

Esta festividade continua sendo celebrada no Estado Plurinacional da Bolívia todos os anos e também em outras localidades para onde seus praticantes migram, como é o caso da cidade de São Paulo, no Brasil.

Desde 2019, bolivianas e bolivianos formam o maior grupo estrangeiro na capital paulistana. Os fluxos migratórios[3] para a cidade sempre existiram, mas intensificaram-se principalmente no final da década de 1980 devido a questões econômicas e políticas no país vizinho. A presença dessa comunidade tornou-se notável, e suas práticas culturais gastronômicas, religiosas e artísticas agora figuram em espaços públicos da cidade. O Estado Plurinacional da Bolívia reconhece sua pluralidade de culturas e etnias que configuram o país, e essa diversidade também se manifesta dentro de suas comunidades estrangeiras, com pessoas vindas de diferentes departamentos e condições sociais, que competem e/ou se unem de acordo com suas demandas.

[3] Há muitas pesquisas sobre os fluxos migratórios bolivianos para a cidade de São Paulo que abordam temáticas sociais, demográficas e trabalho. Ver Silva (2008) e Baeninguer (2012).

As práticas culturais têm ganhado espaço na cidade, com algumas festividades que fazem parte oficial do calendário festivo, como a festa das Alasitas e a festa cívica e religiosa Fé e Cultura, que mostram para a cidade paulista as diversas manifestações artísticas folclóricas e populares existentes no país.

Já a celebração de Todos Santos, que pude acompanhar tanto em São Paulo quanto na Bolívia, é uma festividade compartilhada entre imigrantes de ascendência aymara e tem uma característica comunitária e familiar, pois envolve a relação entre um ente falecido e seus próximos, mas é celebrada junto com brasileiros e outros conterrâneos no cemitério. Um de seus aspectos fundamentais é a presença de música e de instrumentos específicos autóctones que acompanham a estadia dos *ajayos* nos povoados no interior do Altiplano e além de seus territórios.

A *FiestadeTodosSantos* possui uma comoção significativa na região do Altiplano boliviano, e em São Paulo, uma parte significativa dos imigrantes bolivianos migra do departamento de La Paz, de maioria aymara. Portanto, os imigrantes que possuem ascendência aymara, ao celebrar esse ritual em São Paulo, passam a buscar e criar espaços onde suas ancestralidades podem ser vivenciadas na cidade.

As relações e as motivações para a continuidade ou até mesmo o início dessa celebração na capital paulistana acabam sendo ressignificadas em um contexto muito distinto de regiões há mais de 3000 metros de altitude e na prática musical não seria diferente.

O termo musicar é uma adaptação de *"musicking"* do musicólogo neozelandês Christofer Small (1998). Para ele *"musicking"* é qualquer engajamento relacionado à música, porque ela estará sempre vinculada à uma ação, seja tocar, escutar, compor, e todas as relações e ações que giram em torno do que envolvem a prática musical. Suzel Reily junto à outras pesquisadoras[4] comentam:

> preferimos compreender o termo como qualquer ato que envolve a musicalidade humana e que, por meio da música e das sonoridades, cria um espaço de interação que mobiliza as sensações e sensibilidades musicais humanas. (REILY, 2021, p.17)

Neste trabalho, também proponho a possibilidade de mobilizar sensações e sensibilidades não humanas, pois dentro desse contexto, os sons e a música executada por humanos têm o objetivo de sensibilizar não apenas os humanos, mas também os *ajayos*. Os músicos aymaras que tocam durante Todos Santos vão aos cemitérios, utilizando instrumentos e um repertório autóctone para evocar suas ancestralidades, estreitar relações com seus

[4] Ver Projeto Temático apresentado à FAPESP por Suzel Ana Reily, Rose Satiko Hikiji e Flávia Toni Camargo (2016).

conterrâneos que solicitam sua presença para tocar para os "*ajayos*", ao mesmo tempo que compartilham os mesmos espaços que os brasileiros durante a festividade. A música ressoa como no Altiplano, mas ecoa nas terras paulistanas. A cada ano que passa, surgem mais grupos de pessoas que frequentam o cemitério da Vila Formosa, na zona leste da cidade de São Paulo, tocando um repertório autóctone altiplânico. Quais são as motivações por trás dessas práticas em um território tão distinto? Nesse trabalho irei comentar brevemente sobre essa festividade, alguns de seus significados para a população aymara e as possíveis motivações para essa pratica também ser estabelecida na cidade de São Paulo.

Jiwirínakan (almanakan) **ou Festa de Todos Santos: breve descrição**

A Fiesta de Todos Santos é celebrada por povos aymaras na Bolívia, Peru e Chile e tem sido objeto de extensa pesquisa, particularmente no contexto das práticas rurais e urbanas das comunidades aymaras e quechuas. O fato de haver numerosos estudos acadêmicos sobre esse evento, bem como sua menção em outras pesquisas, destaca a sua significativa importância dentro das práticas sociais e comunitárias dessas populações. Além disso, ela marca o início do período de chuvas conhecido como *Jallu Pacha*[5], dentro do calendário festivo agrícola, desempenhando um papel crucial pois as águas são necessárias para o desenvolvimento das plantações.

A festa ocorre em diversos lugares do Altiplano andino, cada um com suas características próprias. É importante ressaltar que cada província e municipalidade terá sua forma de ritualizar as festividades, influenciadas pela religião católica, pela espiritualidade local e pela instrumentação musical. No entanto, algumas características são similares e irei mencioná-las com base na bibliografia e na minha experiência em trabalho de campo.

O ritual estabelecido, principalmente entre os aymaras, é o seguinte: quando uma pessoa falece, sua "*ajayo*" - alma - permanecerá por pelo menos três anos sem alcançar o "*Manqha* Pacha", e no dia 1 de novembro, às 12h, os *ajayos* das pessoas que morreram retornam para conviver com os vivos durante o dia e ficam até 12h do dia seguinte, ou seja, 2 de novembro. Há uma vigília familiar na presença do *ajayo*: as refeições são feitas junto a ele e outras atividades de lazer são realizadas para não deixar o *ajayo* sozinho.

Para receber os *ajayos* no dia primeiro, seus parentes e amigos montam um "*apxata*", também chamado de *tumba* ou *mesa*, que é uma espécie de altar coberto por panos escuros

[5] Hans Von Berg relaciona alguns estudiosos que dividem as estações em três períodos: *Jallu Pacha* (Tempo úmido); *Jauyphi pacha* (tempo frio) e *Awti Pacha* (tempo seco), mas o próprio autor Berg, em seu estudo, afirma que *Jauyphi* e *Awti* são por vezes considerados como sinônimos, utilizando apenas o *Awti Pacha* para definir tempo seco e frio (BERG, 2005, p. 32).

com a foto do defunto e um banquete com frutas, doces e comidas que a pessoa falecida gostava. Um dos alimentos principais presente nesse evento é o "*t'ant'a"* (pão), que pode vir em diversos formatos e com simbologia específica: representações antropomorfas das almas dos defuntos, além de pães em formato de escadas, cavalos e águias, que seriam o meio de transporte dessas almas até a terra ou "*Aka Pacha*" (BERG, 1989, p.160). Também são colocados muitos doces de caramelos e frutas.

Com o apxata pronto, geralmente montado na sala de casa, os familiares aguardam ansiosamente a chegada do *ajayo* e dos amigos que irão participar do evento. Em alguns lugares da Bolívia, é comum aguardar os *resiris* (rezadores), geralmente crianças e idosos, que irão proferir breves palavras e entoar versos para as almas. Geralmente, os cantos são *angelitos*, canções para as crianças falecidas, com forte inspiração na religiosidade católica, embora também sejam entoados em aymara. Os resiris, após sua participação, recebem parte das comidas que estão no altar, pois acredita-se que é através das pessoas, especialmente dos resiris, que as almas se alimentam (BERG, 1989, p. 162). Os *ajayos* são considerados parte da comunidade dos vivos e acredita-se que podem intervir positiva ou negativamente na vida das pessoas, por isso são alimentados durante suas festas, como forma de "pagar" por sua colaboração (BERG, 1989).

Além da presença dos *resiris*, outra participação fundamental é a dos músicos. Eles participam da celebração indo até as casas que montaram o apxata e oferecem algumas músicas na noite do dia 1 de novembro, tocando entre três e quatro músicas com instrumentos de sopro e percussão.

Nos dias 2 e 3 de novembro, os parentes e amigos transladam o apxata para o cemitério, onde o ajayo se encontra com seu corpo nos sepulcros e então parte da terra. Os músicos também participam desse momento, geralmente tocando músicas para as famílias e recebendo em troca pães, doces, frutas, bebidas alcoólicas e, muitas vezes, dinheiro. Alguns grupos musicais são contratados para tocar as músicas preferidas do *ajayo* quando estava vivo. Este momento é considerado a despedida no cemitério. Todas as comidas devem ser distribuídas e o momento é geralmente de sensibilidade, mas também de alegria, marcando uma celebração e comunhão entre parentes e amigos dos defuntos.

Hans Berg (1989, 2005), em seus estudos sobre os ritos agrícolas entre os aymaras, realiza algumas análises sobre a importância dessa festa dentro do ciclo agrícola anual. Segundo ele, a festa aciona as relações entre vivos e mortos, implicando aspectos da vida social, comunitária e da produção agrícola. Uma das possíveis interpretações dessa festa está justamente em sua relação com o período dentro do ciclo anual agrícola.

O final de outubro e o início de novembro marcam o início, conhecido como *Jallu Pacha*, do período de chuvas que se estende até aproximadamente fevereiro, englobando o plantio e o desenvolvimento das plantações. Para Randall, essa festividade relaciona os *ajayos* com a fertilidade da terra. *"el periodo lluvioso entre Todos Santos y el carnaval es visto como un tiempo de comunicación con los muertos, quienes son considerados responsables de la fertilidad de la tierra"* (RANDALL apud SAIGNES, 1999, pag.90). Existiria então uma relação com os defuntos/ajayos e a possibilidade de deixá-los felizes para interceder para um bom crescimento das plantações.

Em São Paulo, uma concentração de *apxata* é possível ser vista no cemitério da Vila Formosa[6], localizado na Zona Leste da cidade. No dia dois de novembro, feriado, muitas famílias bolivianas visitam este cemitério e organizam suas celebrações neste dia. Costumam chegar cedo, e parte delas permanece até o fechamento do cemitério. Essa prática ocorre simultaneamente com grupos de brasileiros, seja em famílias ou em grupos de diversas religiões, como católicos, afro-brasileiros e evangélicos.

Ao contrário da maneira como esse dia costuma ser vivenciado, de forma melancólica, é possível observar e ouvir grupos de bolivianos bebendo cerveja e tocando músicas autóctones nesse espaço. Eles relembram de seus entes queridos, acionando suas tradições e revivendo-as em um território novo, junto a outros grupos que às vezes se afastam de suas próprias práticas ou se aproximam delas.

A música na festa

A música ocupa um lugar central na festividade de Todos Santos. Durante os dias é aguardada a chegada de grupos de músicos para tocar para a celebração junto as almas que estão entre os vivos no momento mais privado. Entretanto em cada municipalidade haverá uma diferença nas músicas e nos instrumentos utilizados. Tradicionalmente são estilos musicais tocados pelos *pinquillo*s – flautas verticais de um tubo– e percussão, segundo Olivia Harris: *La época de lluvias empieza con* "*Todos Santos se inicia con el periodo de wayñus, melodías tocadas en pinkillus (flautas de bico), cuyos tonos plañideros prevalecen durante la estación y atraen a la lluvia*" (HARRIS, 1983: 142). Mas pode-se encontrar também, outros tipos de instrumentos.

Também se percebe a relação dos instrumentos com o ciclo agrário: são os *pinquillos* – e também outras flautas verticais – que trarão a chuvas. Nas práticas aymaras, há instrumentos

[6] O cemitério da Vila formosa é considerado o maior da América Latina e é o local onde muitas famílias bolivianas possuem amigos e familiares enterrados.

específicos para cada momento do calendário. No *Jallu Pacha*, período que vai de começo de novembro até meados de fevereiro, as flautas verticais: *tarkas; quena quena; pinquillo*[7] diversos; e transversas como pífano são as utilizadas na maioria dos *pueblos* para as festividades.

Em algumas regiões os *pinquillo* possui o nome de *muquini* ou *alma pinquillo* são feitos de um bambu específico e tocados exclusivamente em Todos Santos. As comparsas/tropas[8] de *muquini* (flautas e *wankara*) antecipam a chegada dos *ajayos* trazendo contigo as chuvas que os campos precisam para o cultivo (FERNANDEZ 1998, p. 140).

Dentro das festividades na Bolívia, os músicos pedem licença aos familiares do defunto *"Tiu, lisinsiyamanpiw; almataki arunt'añani"* (com sua permissão para a alma conversaremos) e com um número variável de instrumentistas entram no recinto, ficam em frente à apxata, solicitam o nome do defunto e iniciam a interpretação das músicas, geralmente três. Os familiares do defunto se organizam também para distribuição de pães e bebidas para os intérpretes (FERNANDEZ ,1998, p.146). Esse evento dura toda a noite até o 12h do dia dois de novembro, onde as tropas vão ao cemitério. Em alguns lugares também se continua até o dia 3 de novembro (FERNANDEZ, 1998, p.146).

Na Bolívia essas práticas continuam com suas características mais tradicionais, entretanto, existem algumas mudanças. Diego Machicao Arauco (2010) em seu trabalho sobre música no Todos Santos em Oveujuo, um bairro na cidade de La Paz, onde vivem muitos migrantes provenientes dos municípios do interior do departamento, comenta que há algumas variações entre grupos tradicionais (principalmente pessoas mais velhas que tocam o repertório de tradição oral) e modernos (representado pelos jovens). A diferença acontece não só pela idade, mas também pelo emprego de uma diversidade de instrumentos utilizada pelos grupos que não seria comum nas áreas rurais. O autor comenta que entre os tradicionais, há aqueles que só tocam *pinquillo, tarkas* e percussão e entre os modernos, há a inserção de instrumentos como charango, violão, *sikus* "*adecuándose al contexto y los gustos de la ciudad"* (ARAUCO. 2010, p.66).

Na cidade de São Paulo, pude presenciar grupos atuando no cemitério da Vila Formosa. São agrupações de cinco ou mais pessoas, com flautas e percussão, que caminham pelo cemitério e, ao encontrarem um apxata, oferecem-se ou são convidados a tocar alguma canção que o falecido gostava. Geralmente, são três músicas com uma melodia autóctone que é repetida duas a três vezes, resultando em performances breves. Os instrumentos utilizados

[7] Para uma maior descrição dessas flautas ver ARAMAYO (1998)
[8] Tropas é o nome dado para as agrupações musicais de repertório autóctone. Geralmente formado por flautas e percussão.

são os mesmos usados na Bolívia: *tarkas*, *quenas* adaptadas, pífanos e o *pinquillo*. Em São Paulo, não há a presença de *resiris* no cemitério; o próprio grupo de músicos se oferece para fazer uma oração em aymara e, em seguida, tocam as canções. Aqueles que convidam geralmente estão familiarizados com a sonoridade das flautas. Após esse momento, são oferecidas comidas, pães, frutas, bebidas alcoólicas e, ocasionalmente, dinheiro como forma de agradecimento pelo gesto. Os músicos não necessariamente conhecem as famílias; geralmente são desconhecidos, mas compatriotas. Há uma certa curiosidade por parte dos brasileiros ao verem pessoas andando com instrumentos dentro do cemitério, carregando comida e bebendo cerveja. No entanto, nas vezes em que acompanhei essa festividade, nunca houve algum impedimento ou proibição dessa prática, o que permite que ela continue ocorrendo nesse espaço.

Para alguns músicos da Festa de Todos Santos, a celebração desse evento na cidade de São Paulo tem motivações pessoais. Embora seja um momento para alegrar os "*ajayos*", eles não estão necessariamente compartilhando a festividade dentro da lógica do calendário agrícola. Não há um desejo de chuvas para o plantio, pois as demandas e urgências no território brasileiro são outras. Segundo relato de um músico que estava no cemitério:

> hablando de difuntos, es algo ceremonioso, pero lo difunto, no los es. El espirito quiere sentir-se alegre, vivo. Y la música es eso, la expresión, la alma de corazón, trasmitir al otro(Músico, 2/11/2022, São Paulo).

Nota-se que a relação feita é de musicar o *ajayo,* e com isso é possível suscitar que se aciona a memória dos entes que estavam com eles. E ao tocar para outras famílias, também é uma maneira de se aproximar com seus conterrâneos, por meio das músicas tocadas, e estreitar relações com a comunidade residente que se identifica com as práticas aymaras da celebração.

Considerações finais

Neste breve trabalho, pude abordar uma festividade de grande relevância para os aymaras no Estado Plurinacional da Bolívia, que também é celebrada na cidade de São Paulo por imigrantes que buscam manter suas práticas culturais mesmo estando longe de seu território de origem. Embora haja influência da Igreja Católica em parte dos rituais, especialmente durante as orações, todas as outras características da festividade permanecem como adaptações das práticas autóctones. Beber, comer e entoar músicas para alegrar os *ajayos* ainda são premissas fundamentais dessa celebração.

A celebração em São Paulo também nos convida a refletir sobre outros aspectos da presença aymara na cidade. A cada ano, gradativamente, mais grupos surgem para tocar músicas para os *ajayos* no cemitério da Vila Formosa. Isso não apenas indica que o fluxo migratório para a cidade continua, mas também que é composto por pessoas que têm ascendência indígena e desejam manter suas práticas culturais nesse novo território. Talvez, busquem estabelecer novas relações e significados entre o tempo/espaço dos vivos, o *Aka Pacha* e o *Manqha Pacha*, intermediados pelos *ajayos*. No entanto, não cabe a mim definir essas relações. Enquanto isso, o som das flautas e da percussão tocadas em *Todos Santos* ecoa, musicando os *ajayos* e o Altiplano andino na cidade de São Paulo.

Referências

ARAUCO, Diego. La música en la fiesta de Todos Santos. Dissertação (Graduação). Universidad Mayor de San Andres. Facultad de Ciencias sociales carrera antropología e arqueología. La Paz, 2010.

BAENINGER, Rosana (Org.). *Imigração Boliviana no Brasil*. Campinas: Núcleo de Estudos de População-Nepo/Unicamp; Fapesp; CNPq; Unfpa, 2012.

BERG, Hans Von. La tierra no da así no más (1985). *Ciencia y Cultura,* num.15 - 16La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo, 2005.

BERG, Hans Von. La celebración de los difuntos entre los campesinos aymaras del Altiplano. In Anthropos h. 84.1989, pp.155-175.

BIGENHO, Michelle. *Sounding Indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave, 2002.

CÉSPEDES, Gilka Wara. New Currents in "Música Folklórica" in La Paz, Bolivia. In *Latin American Music Review*, vol. 5, no. 2, autumn -winter, 1984, pp. 217-242.

CHOQUE, Roberto. II Historia. In *La cosmovisión Aymara*. Compiladores Hans Van Den. Berg/Norbert Schiffers. La Paz, Editado por Hisbol/UCB, 1992.

FERNÁNDEZ, Gerardo. “Todos Santos”; “Todas Almas”. *Revista Andina*, vol. 16, num. 1, 1998.

HARRIS, Olivia. Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia. In *Revista de Antropología Chilena* , NOVIEMBRE 1983, Num. 11. 1983, pp. 135-152.

HIKIJI, Rose. S. G.; REILY, Suzel; TONI, Flavia C. O Musicar Local – Novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto temático FAPESP 16/05318, 2016, Campinas.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. In *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*. vol. 1, num. 1, São Paulo, 2021.

WAHREN, Cecilia. *Encarnaciones de lo autóctono: prácticas y políticas culturales en torno a la indianidad en Bolivia a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires: Teseo. 2016.

VOZES E SABERES ORIGINÁRIOS KAINGANG NA ESCOLA

Uma abordagem qualitativa de materiais e processos educativos e sonoro-musicais Kaingang

Marília Raquel Albornoz Stein
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mariliastein@ufrgs.br

Francis Ricardo Rocha Padilha
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
francispadilhabaritono@gmail.com

Valmir Cipriano
Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Marechal Cândido Rondon
ciprianovalmir@yahoo.com.br

Evanice Kutá da Silva
Escola Indígena de Ensino Fundamental Almerinda de Mello
evanicek2014@gmail.com

GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: Esta comunicação aborda uma pesquisa concluída, situada no campo da Etnomusicologia em relação com a Educação Musical, da qual participamos em diferentes posições: dois professores indígenas Kaingang e um licenciando em Música formando e sua orientadora de pesquisa, ambos *fóg*/não indígenas. Com base na interculturalidade crítica, buscamos dialogar e registrar significados, impactos e formas de circulação, nas escolas e comunidades indígenas e em contextos interculturais, dos materiais musicais e educativos produzidos pelos professores Guarani Mbyá e Kaingang participantes da Ação de extensão Saberes Indígenas na Escola - Núcleo UFRGS. A pesquisa revelou a importância dos materiais educativos para um posicionamento político de valorização e respeito ao povo Kaingang; a profunda conexão entre música, espiritualidade e natureza na cultura Kaingang; e o valor da participação e do protagonismo das crianças Kaingang no processo de produção das cantigas de roda. Além dos significados destas produções para a educação Kaingang, acreditamos que estes materiais educativos possibilitam diferentes processos interculturais críticos. A prática da música indígena nas escolas majoritariamente não indígenas pode contribuir para a descolonização do currículo de Música, na medida em que a aproximação aos conhecimentos e valores culturais Kaingang - pela escuta e apreciação dos cantos e narrativas e pelo diálogo com seus agentes - contribua para trazer a oralidade do povo Kaingang para espaços escolares e promova que professores e alunos *fóg* compreendam a importância do respeito à diversidade dos modos de vida de diferentes comunidades e povos tradicionais.

Palavras-chave: Materiais Educativos Musicais Kaingang e Guarani Mbyá; Saberes Indígenas na Escola-UFRGS; Etnomusicologia; Educação Musical.

KAINGANG ORIGINARY VOICES AND KNOWLEDGE AT SCHOOL

A Qualitative Approach to Kaingang Educational and Sonic-Musical Materials and Processes

Abstract: This communication addresses a completed research, located in the field of Ethnomusicology in relation to Music Education, in which we participated in different positions: two Kaingang indigenous teachers

and a Music graduate and his research advisor, both fóg/non-indigenous. Based on critical interculturality, we seek to dialogue and record meanings, impacts and forms of circulation, in indigenous schools and communities and in intercultural contexts, of musical and educational materials produced by Guarani Mbyá and Kaingang teachers participating in the Project Indigenous Knowledge in School-UFRGS. The research revealed the importance of educational materials for a political position of appreciation and respect for the Kaingang people; the deep connection between music, spirituality, and nature in Kaingang culture; and the value of the participation and protagonism of Kaingang children in the process of producing children's songs. In addition to the meanings of these productions for Kaingang education, we believe that these educational materials enable different critical intercultural processes. The practice of indigenous music in mostly non-indigenous schools can contribute to the decolonization of the Music curriculum, as the approach to Kaingang cultural knowledge and values - by listening to and appreciating the songs and narratives and by dialogue with its agents - contribute to bring the orality of the Kaingang people to school spaces and promotes that *fóg* teachers and students understand the importance of respecting the diversity of ways of life of different communities and traditional peoples.

Keywords: Kaingang and Guarani Mbyá Musical Educational Materials; Indigenous Knowledge in School-UFRGS; Ethnomusicology; Music Education.

Introdução

Esta comunicação aborda uma pesquisa concluída, situada no campo da Etnomusicologia em relação com a Educação Musical, da qual participamos em diferentes posições: dois professores indígenas Kaingang - professor Valmir Cipriano e professora Evanice Kutá da Silva, um licenciando em Música formando - hoje professor, Francis Ricardo Padilha - e sua orientadora de pesquisa - professora Marília Raquel Stein -, ambos *fóg*/não indígenas. Com base na interculturalidade crítica, buscamos dialogar e registrar significados, impactos e formas de circulação, nas escolas e comunidades indígenas e em contextos interculturais, dos materiais musicais e educativos produzidos pelos professores Guarani Mbyá e Kaingang participantes da Ação de extensão Saberes Indígenas na Escola - Núcleo Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Valmir e Evanice participaram da Ação Saberes Indígenas na Escola como professores de escolas indígenas e a professora Marília, como docente colaboradora da UFRGS. Francis teve acesso a informações orais e documentos sobre a Ação Saberes Indígenas na Escola durante a realização do seu Trabalho de Conclusão de Curso (PADILHA, 2022), na Licenciatura em Música (Instituto de Artes, UFRGS). Três aspectos sobre os materiais musicais desta Ação serão desdobrados a seguir: a importância dos materiais educativos para um posicionamento político de valorização e respeito ao povo Kaingang; a profunda conexão entre música, espiritualidade e natureza na cultura Kaingang, expressa, por exemplo, nos teatros desenvolvidos no mato; e o valor da participação e do protagonismo das crianças Kaingang no processo de produção das cantigas de roda. Para tal, iniciaremos por apresentar a proposta da Saberes Indígenas na Escola.

Ação Saberes Indígenas na Escola

A Ação Saberes Indígenas na Escola é um programa de extensão do Ministério da Educação que visa à formação continuada de professores pertencentes a povos originários e que atuam em suas escolas, o "primeiro Programa Nacional de Formação Continuada de Professores Indígenas, decorrente das reivindicações históricas destes povos que lutam por uma Educação Escolar diferenciada e de qualidade" (BERGAMASCHI; MENEZES, 2020, p. 17). A sua organização se baseia em redes nacionais que articulam instituições núcleos e povos indígenas por regiões do Brasil.[1] Entre seus objetivos, além da promoção da formação continuada dos/as professores/as, estão o oferecimento de subsídios à elaboração de currículos, metodologias e processos de avaliação que atendam às especificidades dos processos educacionais e conhecimentos dos povos indígenas e o fomento de pesquisas para a elaboração de materiais educativos "didáticos e paradidáticos em diversas linguagens, bilíngues e monolíngues, conforme a situação sociolinguística e de acordo com as especificidades da Educação Escolar Indígena" (BERGAMANSCHI; MENEZES, 2020, p. 19).

No Núcleo UFRGS da Ação Saberes Indígenas na Escola (SIE/UFRGS), iniciado no final de 2013, os/as participantes da Ação têm refletido sobre a educação e escola indígena que cada comunidade Guarani e Kaingang no Rio Grande do Sul (RS) vêm implementando, suas potencialidades e necessidades. As diferentes propostas de cada comunidade emergem nos projetos educativos locais, porém parece recorrente a crítica dos professores Kaingang à educação não indígena de tradição conteudista e desvinculada dos lugares e ritmos pulsantes da vida: "A educação não é só entre quatro paredes nem um caderno cheio de escritos", afirmou o professor Júlio Pedroso, em fevereiro de 2017. E o professor Jerônimo Franco complementou: "A escola é a aldeia toda, não um espaço entre quatro paredes, não o horário dos *juruá* [não-indígenas]. A educação diferenciada é lei e não aceita o sistema de vocês. Temos que criar um sistema, se não a gente vai ficar seguindo o cardápio, que não é da vida indígena." (ZANATTA; STEIN, 2020, p. 59)

Junto às fricções com os condicionamentos do mundo não indígena - que, ainda que plural, fundamenta-se majoritariamente em espaços-tempos educativos apartados da vida

[1] A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), indicada para fazer parte desta ação e atuar junto com comunidades escolares Kaingang e Guarani do Estado Rio Grande do Sul, integra a Rede composta pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Estadual de Maringá (UEM), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Desta rede fazem parte, além dos povos indígenas Kaingang e Guarani Mbyá, já mencionados, os povos Lakãnõ/Xokleng, Guarani Nhandeva, Guarani Kaiowá, Palikur, Waiãpy, Xetá, Maxakali, Pataxó, Xacriabá, Yanomámi, Ye'kuana e Tupiniquim.

comunitária -, os/as professores/as da Ação refletiram, entre outros temas, sobre os espaços simbólicos das práticas artísticas no cotidiano e sua posição e por vezes centralidade no currículo. Primeiramente, elaboraram livros para os processos de numeramento e alfabetização das crianças em que a dimensão artística era pujante. Desenhos e textos de mitos e canções foram integrados nos dois volumes - um em Kaingang (KANHGÁG VÎ KI, 2016) e outro em Guarani (JEREROAYU, 2016). Produziram, depois, um conjunto de mapas Guarani, que apresentam desenhos com uma profusão de detalhes e texturas. Mais do que os limites dos territórios comunitários, a cartografia indica as plantas, práticas culturais, distribuição das famílias, correntes das águas e presenças de outros seres (YVY RUPA: território Mbyá-Guarani, 2017). Entre 2016 e 2017, foram gravados dois álbuns sonoros de cantos e um de narrativas, pelos professores Kaingang, como recursos de educação da escuta, da memória e dos corpos-pessoa: um CD de músicas em 2016 (KANHGÁG VÎ KI - MÚSICA KAINGANG) e um CD de narrativas (KANHGÁG KÃME) e outro de cantos (TŸGTŸNH KANHGÁG VÎ KI) em 2017. Esses últimos integraram um estojo multidimensional, composto ainda por cartões temáticos (KANHGÁG AG KAJRÓ TY GIR MRÉ TY RÃNHRÂJ KE, 2017).

Interculturalidade funcional e crítica

Além dos significados destas produções para a educação Kaingang, acreditamos que a produção e a circulação destes materiais possam desencadear diferentes processos interculturais críticos, principalmente em espaços educativos. Salientamos, amparados pela distinção proposta por Catherine Walsh e Fidel Tubino, a diferença entre a interculturalidade crítica e a interculturalidade funcional. Enquanto a interculturalidade funcional atua - junto com o multiculturalismo neoliberal - como dispositivo de poder que permite a permanência e o fortalecimento das estruturas sociais estabelecidas e sua matriz colonial, reforçando o modelo de sociedade vigente, a interculturalidade crítica "parte do problema do poder, seu padrão de racialização e da diferença (colonial, não simplesmente cultural) que foi construída em função disso" (WALSH, 2009, p. 21-22), apresentando-se como "um projeto ético-político de transformação substancial, na democracia, do marco geral implícito que origina as desigualdades econômicas e culturais" (TUBINO, 2004, p. 8). A interculturalidade crítica, portanto, se aproxima do paradigma decolonial. Nesse sentido, a prática da música indígena nas escolas majoritariamente não indígenas pode contribuir para a descolonização do currículo de Música, na medida em que a aproximação aos conhecimentos e valores culturais Kaingang - pela escuta e apreciação dos cantos e narrativas e pelo diálogo com seus agentes -

contribua para trazer as potencialidades da oralidade - em suas imbricações com diferentes escrituras (grafismos, movimentos, corporeidades, registros audiovisuais, etc.) - do povo Kaingang para espaços escolares e promova que professores e alunos *fóg* compreendam a importância do respeito à diversidade dos modos de vida de diferentes comunidades e povos tradicionais. Essa aproximação compreensiva deve se articular com o reconhecimento das condições socioeconômicas, de poder e de representação política - tanto quanto das constituições epistêmicas e ontológicas - dos diferentes sujeitos, apreciadores, cantadores, criadores, donos dos cantos originários, etc.

Na continuidade do texto, propusemos uma experimentação narrativa-constitutiva, disposta ao leitor como uma reflexão sobre as condições e consequências da própria narratividade.

Quem produziu as palavras e escutas deste diálogo?

Como já mencionado, esse texto se baseia na pesquisa que Francis Padilha desenvolveu, com a colaboração do professor Valmir Cipriano e da professora Evanice Kutá da Silva, como Trabalho de Conclusão de Curso (PADILHA, 2022). No estudo Francis descreve os processos de criação e circulação dos materiais sonoros e educativos kaingang da Ação SIE/UFRGS na perspectiva de Evanice (Nice) e Valmir. Francis hoje é professor de Música em uma escola privada de Educação Básica em Porto Alegre e mantém outras atividades musicais, como regente de coro e cantor. Nice e Valmir são professores em escolas kaingang no RS e, tendo participado da Ação SIE na elaboração de diversos materiais didáticos, como já mencionado, foram particularmente atuantes na confecção do álbum de cantos kaingang de 2017. Em conversas virtuais e síncronas, em 2022, Valmir e Nice compartilharam com Francis as experiências vividas nas suas aulas em torno das dimensões das performances faladas e cantadas.

Valmir pertence ao povo Kaingang e à metade clânica *kamẽ, rá téj*, "marca comprida". É professor formado pela Universidade Regional do Noroeste do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ), um curso específico para indígenas Kaingang, de Magistério Bilíngue. Em 2020, ele concluiu o curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e atualmente trabalha como professor de língua Portuguesa e língua Kaingang na Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Marechal Cândido Rondon, da Terra Indígena Inhacorá[2], RS, no município de São Valério do

[2] A Terra Indígena Inhacorá, homologada em 1991, localiza-se em uma região da Mata Atlântica e possui uma população de mais de mil habitantes em uma área de aproximadamente mil hectares (Fonte: https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3693).

Sul, noroeste do estado, onde também exerce (em 2022) a função de Vice Diretor. Dá aulas para turmas dos anos finais do ensino fundamental, do 6° ao 9° ano.

Evanice pertence ao povo Kaingang e é, como Valmir, da metade clânica *kamẽ, rá téj*, "marca comprida". É neta de cacique, da família dos Nascimento, de Nonoai, e mãe de três filhos. Nice, como gosta de ser chamada, trabalha para a comunidade do Borboleta, que está em situação de acampamento há mais de 20 anos, e vive na Aldeia Horto Florestal.[3] É professora de língua e cultura Kaingang na Escola Indígena de Ensino Fundamental Almerinda de Mello, da Educação Infantil ao 9º ano, no Salto do Jacuí, perto de Cruz Alta. Fez cursos de Técnicas de língua e cultura Kaingang e concluiu o Magistério em 2022. Participa da Ação SIE desde seu início, em 2013. Evanice sempre gostou de cantar e de adequar cantigas de roda de tradição oral (afro-indígena e luso-brasileira) para a língua Kaingang, e, de acordo com ela, é algo que ela tem muita facilidade de realizar.

A seguir, destacamos as perspectivas e concepções de Valmir e Nice sobre os significados, impactos e as formas de circulação dos materiais da Ação SIE nas escolas e nas comunidades indígenas e em contextos interculturais.

Professores/as Kaingang participando da Ação e partilhando perspectivas

Valmir foi um dos coordenadores Kaingang em uma das edições da Ação e achou muito prazeroso ter participado. Ao mesmo tempo que considera importante continuar havendo a formação para os/as professores/as, Valmir reconhece a dificuldade, por parte dos governos e da política, em continuar oferecendo uma formação continuada aos professores indígenas. Durante a pandemia ele não pôde participar do projeto por causa da dificuldade de acesso à internet. Outro professor Kaingang, Juarez, que também reside na Terra Indígena Inhacorá e se tornou coordenador após o Valmir, participava *on-line* da formação e depois repassava a formação para os outros professores da escola.

Para Nice, a luta dos Kaingang pela retomada de seus territórios tradicionais é uma preocupação central na sua vida. Nesse sentido, os cantos aproximam, tornam tudo mais fácil, pois propiciam maior entendimento por parte de quem não é Kaingang da visão do bem viver kaingang. Devido a um processo que dividiu e separou a comunidade, Nice faz um trabalho de revitalização do ensino da língua Kaingang e dos hábitos tradicionais. Quando participou

[3] Localizada em uma região da Mata Atlântica, a Aldeia Horto Florestal faz parte da Comunidade Kaingang da Borboleta, no município de Salto do Jacuí, que está em identificação desde 1995, aguardando a demarcação do seu território tradicional (Fonte: https://terrasindigenas.org.br/ptbr/terras-indigenas/3917).

pela primeira vez da SIE, observando o trabalho dos colegas, pensou em ampliar as atividades que envolviam o canto, as cantigas, incluindo músicas que fossem interessantes para desenvolver a oralidade kaingang. Então, a partir da Ação, Nice começou a propor no seu trabalho outros cantos, outras músicas, que foram e que são hoje muito importantes para o seu trabalho. A Ação SIE foi extremamente significativa para ela, para a sua comunidade e para as demais comunidades Kaingang.

Os materiais sonoro-educativos: criando, moldando e concretizando

Valmir ressaltou a importância do recurso financeiro recebido para participar da formação, como auxílio e para custeio das despesas dos professores durante a Ação. Cada povo trabalhou pensando nas terras indígenas, nos alunos das comunidades, para a produção dos materiais a serem usados com as crianças e jovens nas escolas indígenas. Valmir estava em 2016 e 2017 no grupo de trabalho junto com a Marília, grupo que ficou responsável por conceber e organizar o segundo CD de cantos kaingang da Ação SIE/UFRGS, envolvendo todas as comunidades do RS cujos professores quisessem participar com suas músicas. Nas rodas de conversa entre os professores participantes para pensar e discutir a questão da música, surgiu a importância de utilizar cantos indígenas e também outros cantos, traduzidos para a língua Kaingang, o que possibilitaria a realização de atividades que colaborassem para o aprendizado do aluno indígena. Em 2015, um grupo de professoras Kaingang, da Terra Indígena da Guarita,[4] RS, havia demandado o registro de músicas para seus estudantes, e a produção do álbum ficou pronta em 2016. O segundo registro, também motivado pela obtenção de materiais didáticos, aconteceu um ano depois e desta vez envolveu professores das escolas de diferentes comunidades Kaingang do RS, entre os quais Valmir, que foi um dos coordenadores do processo e gravou com a sua voz, em Kaingang, o texto explicativo do projeto do CD, que consta no álbum como faixa inicial. Enquanto no primeiro CD alguns cantos foram gravados em língua Portuguesa e as explicações dos contextos das músicas foram escritas no encarte em Português, nos segundo e terceiro álbuns (cantos e narrativas) todas as músicas, histórias e todos os textos dos encartes estão em língua Kaingang, por decisão coletiva de demarcar o protagonismo dos Kaingang no projeto.

[4] A Terra Indígena Guarita, localizada nos municípios de Tenente Portela, Miraguaí e Redentora, RS, foi demarcada originalmente em 1918 pela Comissão de Terras de Palmeiras, RS, e redemarcada em 1997. Conta com uma população estimada em 5.996 indivíduos Kaingang (Fonte: Censo 2010, IBGE 2012, www.portalkaingang.org). Um grupo de professoras/es de escolas da Guarita vieram a Porto Alegre em agosto de 2015 para realizar os registros sonoros, no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS.

Nice faz um contraponto entre os cantos kaingang e as cantigas de roda de tradição afro-indígena e luso-brasileira, difundidas amplamente no Brasil pelas grandes mídias e em muitas escolas de Educação Básica: os cantos da cultura Kaingang são mais tranquilos, já as cantigas de roda têm um ritmo totalmente diferente, são mais agitadas. Produzir os materiais foi engraçado e desafiador, na medida em que Nice decidiu colocar um ritmo e letra kaingang em cantos que não existiam no cotidiano da cultura Kaingang, conforme suas vivências. Foi um processo interessante de construção que aconteceu junto com seus alunos e com os colegas da escola. Estava ensinando e aprendendo ao mesmo tempo, montando em aula, sentados juntos no meio do mato. Partiu dos alunos o momento de fazer, montar, cantar e a escolha das cantigas. Todos os alunos se envolveram para organizar o ritmo, os momentos da música. Durante este processo, iam surgindo coisas novas, jeitos e diferentes versões de cantigas, encontrando qual o tom e palavra que ficava melhor na música.

Nice já havia trabalhado com seus alunos cantigas de roda antes de começar sua participação na SIE. A primeira cantiga que experimentou traduzir para o Kaingang foi "O Sapo Não Lava o Pé". Mas, antes, ela tinha produzido bem poucas cantigas, de maneira bem limitada em questão de sonhar, porque, quando tu estás ali trabalhando, às vezes tu fica presa, limitada. A partir dos Saberes Indígenas na Escola, a professora Nice começou a envolver outros cantos, ouvindo outras músicas, pesquisando e selecionando outros cantos importantes para o seu trabalho.

No processo de gravação para o CD de cantos produzido em 2017, Nice contou com a colaboração da Ana Letícia[5], na época estudante de Antropologia, que trouxe até a Aldeia Horto Florestal, na comunidade da Borboleta, onde vive, um gravador digital portátil e assim ajudou a fazer os registros de muitos dos cantos que Nice desejava integrar no álbum. Os cantos foram gravados tanto na escola quanto na casa da professora. Também foi gravada uma lenda, gênero narrativo com que Nice gosta muito de trabalhar, porque envolve a oralidade.

Quando o grupo inteiro de docentes Kaingang fez uma sessão de avaliação do primeiro CD da Ação SIE, realizado pelas professoras da Terra Indígena da Guarita em 2015 e veiculado em 2016, docentes de outras comunidades fizeram novas sugestões. Consideraram que seria importante gravar, em uma próxima ocasião, um maior número de cantos e com uma base instrumental mais diversificada (o único instrumento usado de acompanhamento às vozes fora um violão). Além disso, achavam que seria bom que o projeto possibilitasse a

[5]Ana Letícia M. Schweig é mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e formadora na Ação Saberes Indígenas na Escola - Núcleo UFRGS, além de idealizadora e produtora da Mostra de Cinema Tela Indígena.

realização de mais de uma versão de cada canto, porque por vezes as diferentes comunidades conhecem e querem registrar um mesmo canto com variações e nuances sonoras, melódicas e nas letras. Com base nessas avaliações, para o segundo álbum de músicas, a partir do repertório cantado por Nice e pelos professores de outras comunidades Kaingang do RS, foram elaborados arranjos com violão, instrumentos de percussão, flauta doce e piano, em variadas combinações de timbres. Além disso, além de uma das músicas ter sido gravada em duas versões que aparecem em sequência[6], foram criadas faixas de *playback*, para que docentes e alunos/as pudessem ter um espaço sonoro (marcado pelo dispositivo do colchão harmônico e rítmico dos *playbacks*) para cantar de diferentes modos as canções. Os arranjos foram propostos por estudantes do curso de Música da UFRGS[7] e pela professora Marília concebidos experimentalmente e gravados. As gravações foram apreciadas pelos/as representantes dos/as professores/as Kaingang, designados/as para essa finalidade,[8] e aprovadas com algumas orientações quanto à finalização de cada faixa.Por exemplo, algumas gravações, consideradas muito curtas, foram duplicadas na versão final.

(Re)significando os materiais sonoros da Ação SIE

Ao refletir sobre os significados dos produtos sonoros criados coletivamente na SIE, Valmir avalia que o material foi um ponto inicial, porque nunca se havia trabalhado a questão da música nas turmas, e que ele, particularmente, gosta de abordar a música e os cantos na escola. Valmir realiza atividades em que se baseia em letras de músicas para fazer uma interpretação. Gosta de estudar a dimensão da música, seja do tipo que for, a depender da turma com que esteja trabalhando.

Nice, por sua vez, agora está aprendendo a tocar violão e para ela o material confeccionado na Ação SIE é muito importante, porque as cantigas são seu instrumento de trabalho e vieram somar com as atividades que desenvolve. Tornam tudo mais prático para o seu trabalho de professora, não só o último CD de cantos, mas também o material de cantos que vieram antes, através dos Saberes Indígenas. Nice destaca que o projeto Saberes Indígenas proporcionou que os/as professores/as buscassem resgatar coisas que não tinham mais.

[6] Trata-se do canto *Nãn ga*, faixa 14 e 15 do segundo CD da Ação SIE.

[7] Alexandre Ravanello (BIC UFRGS – REUNI) e Mariane Kerber (PIBIC CNPq-UFRGS), ambos atualmente graduados em Música, tiveram, no âmbito da Iniciação Científica, oportunidade de conviver por diferentes períodos com os/as professores/as na Ação SIE, ler referências etnomusicológicas, colaborar nas gravações e escutar os cantos kaingang e outros cantos originários no Brasil.

[8] A fase conclusiva do segundo álbum de cantos foi orientada por Miguel Rãrĩr Ribeiro e Sueli Kregre Candido.

> Tu trabalha, trabalha, trabalha aquilo que está ali, na proposta, no PPP[9] da escola, que é o que tu tem todos os anos. Mas o Saberes Indígenas nos proporcionou o quê? Buscar aquilo ali que não estava à mão, buscar o que estava perdido: os cantos da cultura que são maravilhosos. É um canto, mas ao mesmo tempo é uma reza. É uma coisa que nós não tínhamos mais conhecimento. Por quê? Pela situação, pela vida que se leva. (SILVA, 2022)

Evanice ficou muito tempo fora das comunidades de Nonoai, onde viviam seus avós, morando quase toda vida em Porto Alegre. Perdeu o contato com os *Kófa*, que são os sábios que detêm o conhecimento da cultura. "Então, através do Saberes, eu fui buscar, eu gravei conversas, eu entendi! Muitas vezes eu ouvia os cantos e não tinha noção, não tinha compreensão do valor que tinha através daqueles cantos, coisa que eu fui descobrindo através do Saberes."

Práticas educativas e divulgação dos materiais sonoros: a oralidade do povo Kaingang em diferentes espaços

Valmir divulgou os materiais e as músicas da Ação SIE principalmente em eventos da escola, como reuniões e celebrações:

> 99% foi utilizado na escola. O que a gente faz pra divulgar esse material: a gente o utilizava em reuniões da escola, entrega de boletim e datas festivas. Nós passávamos essas músicas que a gente tinha, da nossa formação e da outra. Acho que os outros 1%, eu poderia dizer assim, é mais aqui na minha família, em casa e os meus vizinhos, que as crianças escutavam e estão cantando. Aprenderam a letra da música e cantam até hoje. E, mais, a música foi utilizada com os alunos do 5° ao 9° ano. Então a gente tinha esse material de apoio. Muitas vezes, uma aula de língua Kaingang ou mesmo de Geografia, que eram aulas de outras disciplinas, ministradas por professores não indígenas, a gente fez um projeto aqui que se tivesse algum som, alguma música, tinha que ser esses cantos, essas músicas que a gente tinha no CD, que a gente fez ali com a professora Marília. (CIPRIANO, 2022)

Valmir trouxe os cantos dos CDs Kanhgág *Vĩ Ki* (Sabedoria kaingang) - Música kaingang (2016) e *Tỹgtỹnh Kanhgág Vĩ Ki* (Sabedoria musical kaingang) (2017) para a escola, nas aulas de Português e de Kaingang, fazendo a tradução das músicas que estavam em Português para Kaingang e vice-versa, buscando a interpretação, o entendimento do que aquelas músicas estariam passando no contexto Kaingang,mostrando, assim, que a música traz uma mensagem. Incentivava mais o 8° e 9° ano para que eles também buscassem alguns rituais, alguns cantos indígenas que existiam, que os pais conhecessem, ou que outra pessoa próxima conhecesse, para depois compartilhar nas turmas. Dessa forma, Valmir conseguiu

[9] O Projeto Político-pedagógico da escola é um documento referencial que incorpora princípios, contextos, objetivos e planos de atuação de cada escola de Educação Básica, para orientar os trabalhos coletivos por um determinado tempo, em geral de um a dois anos.

outros cantos que ele usa como subsídio para trabalhar em outras turmas. Além disso, ele abordou as classes gramaticais[10] através das músicas.

Valmir dá aulas do 6º ao 9º ano, mas as turmas de 1º ao 5º ano tiveram oportunidade de conhecer os materiais com o professor Juarez, que também é Kaingang e mora na comunidade. O professor Juarez, assim como o próprio Valmir, participou da Ação SIE e utilizou a metodologia de fazer os alunos cantarem, criar dramatizações a partir das músicas e produzir desenhos.

Nice trabalha na escola com os CDs e livros da Ação SIE, frequentemente. Os materiais tornam o trabalho mais prático e gostoso de fazer. Nice tentou copiar o CD para o computador, mas não conseguiu. Usa tanto o CD que não sabe como ainda não gastou (risos). Ela promove atividades com seus alunos inclusive com os CDs que vieram de outras edições, nas quais ela não participou da criação dos registros. "O material vindo dessa construção do Saberes Indígenas facilitou muito o nosso trabalho e complementa em todos os sentidos."

Além da promoção das potencialidades didáticas das sonoridades Kaingang na escola, Nice leva os materiais da Ação SIE para outros espaços educativos.

> Faço palestras, porque a questão das pessoas, da sociedade não conhecer as comunidades indígenas, não conhecer a cultura Kaingang, é algo que desde que eu comecei a trabalhar na escola, eu passei a ver de uma forma diferente, porque nós somos taxados de algumas coisas. Nós somos taxados das piores coisas. 'Índio é isso, Índio é aquilo.' Então desde que eu comecei a trabalhar na escola, eu me coloco à disposição de ir em outras escolas, fazer participação nos encontros das CREs [Coordenadoria Regional de Educação], e tenho levado os CDs. (SILVA, 2022)

Nice tem compartilhado o conteúdo do CD com estudantes de Música; fez palestra na UNIJUÍ e na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), no Salto do Jacuí, utilizando o CD. O público não indígena gosta muito. Há uma boa aceitação, e parte do público parece ficar encantada, pede para ela as gravações do CD. Então Nice grava no celular e envia para essas pessoas e atribui essa receptividade aos produtos da Ação SIE. "Os CDs, o material que se conseguiu produzir junto aos Saberes Indígenas possibilitou também divulgar meu trabalho de uma forma mais prática e valorosa."

Assim como a professora divulga e faz chegar as músicas kaingang a um amplo público interessado, em contextos interculturais de formação de professores, no seu cotidiano escolar Nice também promove o acesso dos colegas aos cantos e estimula práticas musicais e interdisciplinares. Os colegas da Saberes Indígenas de outras comunidades entraram em

[10]Por exemplo: substantivo, artigo, adjetivo, pronome, verbo, etc.

contato com ela para saber como ela usava os materiais do CD das cantigas de roda. Eles trocaram informações sobre as atividades que realizavam. Eles e a professora Nice fazem teatro das cantigas no meio do mato. Os colegas da escola dela trabalham nas aulas de língua Portuguesa envolvendo a língua Kaingang. Os/as alunos/as adoraram muito, todo ano ela retoma as atividades de formas diferentes, com atividades diferentes, mas os cantos continuam os mesmos do CD. Os/As estudantes gravam os cantos do CD no celular e levam o áudio para casa. A professora faz teatro com os cantos e usa as cantigas de roda com as turmas do 1º ao 9º ano, na hora da educação de cultura Kaingang. Realiza com as crianças as cantigas de roda na hora da educação de língua Kaingang porque é uma hora da cultura, e cultura é oralidade, é dialeto. Também usa em datas como a Páscoa. Nesta ocasião, ela trabalha a música do coelhinho, mesmo não sendo uma música da cultura Kaingang, porque ela acredita que esta música tem uma didática interessante envolvendo números e cores. No início do ano letivo, Evanice e seus alunos escutam e realizam os cantos de luta, de esforço coletivo e de viver junto. Em setembro ela trabalha o Hino Nacional e o hino gaúcho. Ela também utiliza o material para alfabetização na língua Kaingang.

Para Valmir, o aluno indígena da universidade e o aluno não indígena devem se complementar. Ele foi alfabetizado em língua portuguesa por professores não indígenas. Como professor indígena, acha que esse material veio somar junto ao trabalho dos professores indígenas e deve ser expandido, valorizado, acessível e difundido dentro da sociedade não indígena, porque vai mostrar o trabalho dos professores Kaingang e do povo Kaingang, porque ali também está a questão da cultura Kaingang, da valorização da língua, do espaço político da língua do povo Kaingang. O professor e o aluno indígena vêm somar com o professor e o aluno não indígena. O estudante indígena tem suas diferenças, sua cultura, seus hábitos e seus conhecimentos, que podem com certeza ser agregados com o estudante não indígena. Preocupa ao professor que surjam pesquisas de estudantes e professores de universidades a partir do trabalho dos Kaingang, não é contra, mas a preocupação dele é que muitas vezes esses estudos parecem surgidos do nada, são “adonados”, as pessoas se apropriam e esse trabalho não retorna, não chega nas aldeias indígenas. Não são todos que agem desta forma, mas tem pessoas que não dão o retorno para os professores indígenas e nem para as lideranças indígenas.

> Por outro lado, eu acho que é uma coisa nova, então eu sou dessa ideia, que venham se complementar, tanto o aluno indígena de universidade quanto o aluno não indígena. Eles devem se complementar. Esse compartilhamento de ideias, hoje, eu vejo como fundamental para que também a gente possa ter essa política de fortalecimento, de revitalização, não só da língua, mas de outros setores, como os

> das ervas medicinais, da alimentação e outros conhecimentos que a gente, como indígena, possui. (CIPRIANO, 2022)

De acordo com Nice, é interessante e muito importante que os CDs e livros kaingang realizados na Ação SIE circulem e sejam divulgados também em espaços interétnicos, como universidade e outros espaços culturais e educacionais da sociedade em que indígenas e não indígenas compartilham experiências, porque as pessoas não indígenas generalizam os povos indígenas. A história do Brasil foi um misto, com um povo tão numeroso como o povo Kaingang aqui do Rio Grande do Sul. Nice indaga:

> Mas o que eu quero dizer? Eu acho que é importante. Por quê? Porque as pessoas não conhecem, falam de, costumam dizer 'os povos indígenas'. Mas qual povo que tem aqui? Como eles são? Como vivem? Qual o dialeto? Tem uma língua? Não tem? É tudo o mesmo? Eu acho importante nesse sentido. Eu acho que, quanto mais divulgado, eu acho que isso é interessante sim, para uma questão de que somos um… o meu povo Kaingang, eu vou te dizer, eu sempre vi muito invisível, não é muito falado. O trabalho das cantigas e diversas outras tantas produções interessantes devem ser divulgadas, porque falam sobre a visão de mundo que o povo Kaingang tem, que é tão rica, e que ninguém conhece. É preciso divulgar esses materiais para quem estuda, para quem trabalha com música, mostrando as músicas traduzidas do Português para o Kaingang. Desta forma, a oralidade dela e do povo Kaingang estará presente em outros espaços. (SILVA, 2022)

Reflexos sonoros interdisciplinares e a recepção pelos/as alunos/as

Na visão de Valmir, a inserção da música de maneira mais sistemática na escola através de registros sonoros, como os álbuns da SIE, promoveu reflexões não só no âmbito da disciplina de Linguagem, mas em todas as áreas de conhecimento da escola:

> a escola continua trabalhando não só a questão das músicas indígenas. Eu que participei do grupo das músicas, fiz com que outras disciplinas também tivessem alguma atividade com música. Aulas de Geografia, História, porque cada povo tem uma identidade através da música, não só os Kaingang. Os Guarani a gente sabe que têm, porque eles também gravaram algumas músicas na língua deles. (CIPRIANO, 2022)

Uma coisa positiva que aconteceu foi que, a partir dos materiais da Ação SIE e dos trabalhos com música, foram criados, na escola, festivais de música, realizados duas vezes ao ano. Os alunos que participaram receberam uma medalha e os alunos que se envolveram mais com a proposta receberam um troféu. Os festivais eram divididos em categorias. O último festival realizado foi de música tipo sertaneja nas categorias individual, dupla ou trio. Os alunos escolhiam as músicas com o professor de área e Valmir colocava em ordem as estrofes e pedia para os alunos fazerem a tradução para o Kaingang. Eles eram livres para cantar em Kaingang ou em Português. Era utilizado um *playback* para cada música. Foi um momento

muito importante e trouxe para junto da escola as mães, os pais e a comunidade. Agora estão há dois anos sem realizar o festival, devido à pandemia.[11]

Para Valmir, uma novidade sempre é importante em qualquer lugar e assim também foi na escola indígena deles. Quando o material chegou lá, distribuído pelas coordenadorias de educação da região, a escola começou a botar a música do CD para rodar, e os alunos gostaram muito. "Eu tenho certeza de que será bom se nós dermos continuidade à questão da música, porque ela não é só uma questão da área das linguagens, é uma questão de história, geografia, valores culturais e de arte. Mas daí veio a pandemia e a escola parou, ficou fechada."

Nice, por outro lado, lembra em relação a suas práticas pedagógicas envolvendo música que iniciou o trabalho com as cantigas em 2011. Quando ela trabalhou, naquela época, com os maiores, a música "O Sapo não Lava o pé", em Kaingang, a primeira reação dos estudantes foi de estranheza, mas depois eles adoraram. Ao realizar cantigas de roda na aula, mesmo as crianças sendo as maiores, elas gostam e têm muito carinho e ajudam os menores.

Nice vivenciou uma experiência marcante: testemunhou o depoimento de uma aluna de 17 anos - que já saiu da escola, porque está no 1º ano do Ensino Médio - que veio visitar a escola em uma atividade sobre o mês da mulher. A estudante contou que, na nova escola onde estuda, que não é uma escola diferenciada Kaingang, foi questionada pelos/as colegas se era "índia de verdade". A jovem então cantou em Kaingang a cantiga do gato ("Atirei o pau no gato", que ela havia aprendido com Nice) para os/as colegas de aula, como uma forma de afirmar sua identidade Kaingang, e todos na nova turma ficaram encantados.

Novos caminhos

No início as músicas foram bem escutadas por Valmir e seus/suas alunos/as. O Hino Riograndense foi muito discutido, muito cantado. Mas, após o festival, surgiram outras músicas que os Kaingang conhecem através do não índio e que, se tivesse uma maneira de continuar o projeto da Ação SIE, seria importante incluir nos projetos de gravação. As músicas feitas no festival pelas turmas do 6º ao 9º ano são do tipo banda, sertanejo, gauchesca. Valmir pensa que seria interessante ampliar o projeto e não ficar só nos alunos dos anos iniciais, mas também pensar nos alunos que conhecem outros ritmos de música.

Nice gostaria que as músicas tivessem sido gravadas com o dialeto dela, da forma como ela idealizou, pois o povo Kaingang possui quatro dialetos. Como ela está trabalhando e não tem muito tempo de buscar, de pesquisar, ela também sugere que fossem buscados cantos

[11] As análises contidas nesse artigo referem-se ao período anterior a março de 2022, quando foram realizadas a maioria das conversas *on-line* de Francis com o professor Valmir e a professora Nice.

que não são gravados, cantos que ela não conhece tão bem, que são os cantos tradicionais da cultura Kaingang, ancestrais, mais antigos, cantos maravilhosos e que não são muito numerosos. Quem detém esse conhecimento dos cantos tradicionais kaingang são os *Kófa*. "Quando se perde eles, é um saber que vai embora junto. São cantos a que os próprios Kaingang não têm acesso, assim como o *fóg* não tem, então, por que não gravar?"

Contracanto a partir da escuta

Em seu trabalho de conclusão de curso (PADILHA, 2022), Francis destacou alguns pontos que lhe pareceram importantes nas conversas com o professor Valmir e a professora Nice, a respeito dos materiais sonoros e educativos da Ação SIE. O primeiro aspecto é a ênfase no posicionamento político que Valmir e Nice assumem:

> Assim que Evanice e eu nos encontramos para conversar, ela inicia sua fala contando sobre a luta do povo Kaingang para a retomada de suas terras tradicionais. No decorrer da entrevista, analisa o preconceito que as pessoas indígenas sofrem no Brasil, por atitudes de pessoas não indígenas que estigmatizam e depreciam quem é diferente do padrão cultural e étnico eurocêntrico: "Nós somos taxados das piores coisas". Já Valmir traz essa temática ao falar sobre a necessidade de valorização do espaço político da língua Kaingang. Além disso, ao término de nossa conversa [...] o professor fala sobre a importância das políticas reparatórias: é preciso valorizar um povo que sofreu muito, referindo-se à história de violência sofrida pelo povo Kaingang por parte dos colonizadores desde 1500 e posteriormente também pelo Estado Nacional. A antropóloga, etnomusicóloga e violoncelista Mônica Arnt refletiu, em uma *live* realizada para o POA Vocal Festival, sobre a importância dos pesquisadores e outros profissionais não indígenas tratarem com respeito e interesse as sonoridades originárias, somando-se à luta pelos seus direitos, a partir de alguns sentidos que interpreta serem atribuídos pelas pessoas indígenas à circulação de suas práticas musicais em contextos interculturais: (PADILHA, 2022, p. 53-54)

> Vocês viram que esses grupos indígenas estão buscando mostrar: "nós estamos aqui, a gente tem direito a um território tradicional, constantemente ocupado que foi expropriado". E a desigualdade socioeconômica é muito grande. Então, sempre que a gente valoriza e respeita essas manifestações dos grupos indígenas, a gente também está fortalecendo a luta destes coletivos no cotidiano. [...]O pesquisador pode ser este canal de divulgação da musicalidade indígena, destes aspectos culturais, que são tão interessantes e que chamam tanto a atenção e que ao mesmo tempo são tão invisíveis. (ARNT, 2020). (PADILHA, 2022, p. 54)

Como segundo ponto da análise conclusiva, Francis destaca, dos ensinamentos promovidos por Nice e Valmir, um aspecto cultural Kaingang que parece ser reiterado em especial pela professora Evanice em suas aulas:

> Quando Nice descreve os "Teatrinhos no meio do mato com as músicas do CD", chama a atenção para um ambiente - o mato - muito caro ao seu povo. O jovem pesquisador Kaingang, graduando em Música pela UFRGS, Gilson Ferreira (2018) analisa uma narrativa gravada no CD *Kanhgág Kãme* (Narrativas kaingang, 2017) da Ação SIE, intitulada *Vysã keag vẽnhkajrãn* (8'58''; faixa 10). [...] Nessa história o professor Miguel Rãrin, da Terra Indígena da Guarita, conta sobre a espiritualidade que envolve as relações cotidianas das pessoas com a mata e os animais. [...] Tanto os cantos quanto as narrativas registradas nos CDs do estojo kaingang [...] remetem à categoria *tónh*, que em Kaingang significa os espíritos que constituem o mundo em que vivemos (FERREIRA apud ZANATTA; STEIN, 2020, p. 82-83). (PADILHA, 2022, p. 54)

O terceiro ponto que o professor de Música apresentou na conclusão da pesquisa foi o modo de produção das cantigas de roda para o material da SIE, descrito por Nice:

> Ela disse que foi um processo interessante de construção que aconteceu junto com os alunos dela e com os colegas da escola. Estava ensinando e aprendendo ao mesmo tempo, montando em aula, sentados juntos no meio do mato. Partiu dos alunos o momento de fazer, montar, cantar e a escolha das cantigas. Todos os alunos se envolveram para organizar o ritmo, os momentos da música. (PADILHA, 2022, p. 54-55)

A reflexão de Evanice entra em sintonia com o que o primeiro Doutor Kaingang da UFRGS (em Educação, pela FACED), Bruno Ferreira (2020, p. 133), aborda em sua tese: "Os Kaingang consideram a criança com capacidade de construir e transmitir conhecimentos e, assim, a respeitam como ela é, as aceitam como partícipes ativas e efetivas em todos os processos de construção de conhecimentos".

Considerações finais

Na presente comunicação, procuramos nos aproximar do modo Kaingang de ver, ouvir, cantar, ensinar e aprender no cotidiano das escolas diferenciadas em que a professora Nice e o professor Valmir atuam. Em especial, analisamos algumas características, princípios, significados e potencialidades dos materiais sonoros e educativos da Ação Saberes Indígenas na Escola - Núcleo UFRGS. Achamos importante nos concentramos no protagonismo das vozes kaingang do professor Valmir e da professora Evanice, ao mesmo tempo em que compartilhamos, os/as quatro professores/as colegas de comunicação, dos fluxos e ritmos das performances escritas (assim como estivemos, a partir de nossas diferentes posicionalidades, compartilhando vivências na Ação Saberes Indígenas e na pesquisa que resultou no trabalho de conclusão de curso de Francis).

Como expressamos inicialmente, acreditamos que os processos de produção e circulação dos materiais sonoros e pedagógicos produzidos na Ação SIE possibilitam diferentes encontros interculturais críticos, principalmente em espaços educacionais, resultando em novas aprendizagens e construções sociais colaborativas. A audição e realização dos cantos e narrativas registrados carrega a potencialidade de contribuir para trazer a oralidade do povo Kaingang para escolas e outros lugares, remete a *tónh* (espiritualidade) e mobiliza o desejo da aprendizagem de outros cantos tradicionais antigos e a ressignificação de cantigas e hinos e músicas novas juvenis. A prática da música kaingang nas escolas não indígenas requer orientações de seus/suas autores/as, ou seja,muita escuta e pesquisa por parte de professores *fóg* sobre o que e como eles/elas problematizam a respeito das criações musicais - entre segredos e exposições, em contextos rituais, educativos, interculturais e midiáticos - e o que propõem como ações culturais e educativas nas suas comunidades e para além delas, no campo da colaboração. Além da abertura de docentes *fóg* para aprendizagens com os/as legítimos/as detentores/as dos saberes musicais - mestres, músicos e/ou professores Kaingang -, sua presença nestas aulas seria altamente recomendável, para a condução da aproximação de estudantes e professores não Kaingang a esta oralidade e à sua "cosmo-sônica" (STEIN, 2009), cujo re-conhecimento põe em cheque a pretensão ao universalismo dos conceitos musicais ocidentalizados e eurocentrados.

Espera-se, com estas metodologias colaborativas e interculturais críticas no ensino de músicas indígenas, um aumento do respeito aos modos de vida de diferentes comunidades e povos tradicionais. Tais movimentos, com a possibilidade de romper preconceitos e gerar mudanças nas relações, permitem a concretização de ações culturais coletivas em prol dos direitos dos povos originários, que vão do reconhecimento aos seus territórios ao respeito aos seus modos de produzir alimentos e rituais, conceber saúde e educação, e ensinar sobre as relações entre os sons e diferentes dimensões da vida, das quais a música não se separa.

Referências

ARNT, Mônica. *Investigação etnomusicológica e práticas musicais Kaingang e Mbyá Guarani no Rio Grande do Sul*. Live com Mônica Arnt, pesquisadora de etnomusicologia. POA Vocal Festival, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wxv5YWDdbaU

BERGAMASCHI, Maria Aparecida; MENEZES, Magali Mendes de *et al*. *Jereroayu*. 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/saberesindigenas/wpcontent/uploads/2021/09/JEREROAYU-final.pdf.

BERGAMANSCHI, Maria Aparecida; MENEZES, Magali Mendes de. Saberes indígenas na Escola – Núcleo UFRGS: resistência da memória. In: ZANATTA, C. *et al*. *Saberes Indígenas na Escola /UFRGS*: memórias e resistências. Porto Alegre: CirKula, 2020. p. 17-34.

FERREIRA, Bruno. *O papel da escola nas comunidades Kaingang*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

FERREIRA, Gilson. Música e espiritualidade kaingang. Resumo. In: Salão de Iniciação Científica, 30., 2018, Porto Alegre. *Anais*... Porto Alegre: UFRGS, 2018.

KANHGÁG AG KAJRÓ TY GIR MRÉ TY RÃNHRÂJ KE. MENEZES, M. *et al.* Cantos, Narrativas e Cartilhas. Porto Alegre: Saberes Indígenas na Escola, 2017. 2CDs.

KANHGÁG VÎ KI - MÚSICA KAINGANG. BERGAMASCHI, M. A.; MENEZES, M. *et al.* Música. Porto Alegre: Saberes Indígenas na Escola, 2016. 1CD.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Brasília: FUNAI, 1999[1979].

PADILHA, Francis Ricardo Rocha. *Vozes e saberes indígenas na escola:*uma abordagem qualitativa de materiais e processos educativos e sonoro-musicais kaingang e mbyá guarani. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/241805.

SABERES INDÍGENAS - UFRGS. Yvy Rupa (Território Mbyá-Guarani). Disponível em: https://www.ufrgs.br/saberesindigenas/?p=474.

STEIN, Marília. *Kyringüé mborai:* os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá Guarani. Tese (Doutorado em Música - Etnomusicologia) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17304

TUBINO, Fidel. Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico. In: SAMANIEGO, Mario; GARBARINI, Carmen (org.).*Rostros y fronteras de la identidad.* Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2004. p. 151-164.

TŸGTŸNH KANHGÁG VÎ KI. MENEZES, M. *et al*. Cantos. Porto Alegre: Saberes Indígenas na Escola, 2017. 1CD.

WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, reexistir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 12- 42. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1qsxk62GkTWitL5NS6wrkggualbBINzz4/view?usp=sh aring

ZANATTA, Claudia; STEIN, Marília. Percepções de como os professores Guarani e Kaingang conceberam os materiais didáticos. In: ZANATTA, C. *et al.Saberes Indígenas na Escola /UFRGS*: memórias e resistências. Porto Alegre: CirKula, 2020. p. 55-90.

RÁDIO, DJS E TECNOCÚMBIA

Práticas sônicas dos jovens do povo misak na colômbia

Oscar Giovanni Martínez Peña
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
giovadrum@gmail.com

Resumo GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos

Resumo: A discussão antropológica sobre populações jovens, pertencentes a grupos indígenas na América Latina e suas práticas atuais, sugere pensá-las num quadro complexo de tensões para problematizar e desesencializar os modos de ser indígena, além de questionar o lugar de enunciação do pesquisador. Esta etnografia investiga as formas pelas quais os jovens do povo Misak em Cauca, Colômbia, agenciam e redefinem as ontologias sonoras através da rádio, os DJs e os grupos de tecnocúmbia. Na experiência intersubjetiva como antropólogo e músico branco-mestiço, junto a *os que fazem som*, categoria nativa que se refere às pessoas que produzem e manipulam possibilidades sônicas, investigo os modos de ouvir, sentir e conhecer através do som, valorizando os processos de aprendizagem e o som como lugar de conhecimento (acustemologia), em relação à sobreposição de territorialidades, corpos e cosmologias indígenas na atualidade neoliberal de um capitalismo exacerbado e violento nas primeiras décadas do século XXI. Apresento os principais resultados de minha tese de doutorado; pesquisa que teve trabalho de campo no departamento do Cauca, na Colômbia, em diversos períodos entre os anos 2018 e 2022, e à distância, mediada pela comunicação digital. Além disso, envolveu propostas metodológicas para lidar com os múltiplos problemas trazidos pela pandemia da COVID-19. Sugiro a noção de *formações tecno-sônicas* como forma de interpretar as fricções sonoras ancoradas nas redes de práticas sônico-musicais entre humanos, seres da série extra-humana e tecnologias eletrônicas e digitais por meio da etnografia.

Palavras-chave: Cosmopolitismo andino; corpo; tecnocúmbia; DJ; rádio; territorialidades.

RÁDIO, DJS AND TECHNOCÚMBIA

Sonic Practices of the Youth of the Misak People in Colombia

Abstract: The anthropological discussion about young indigenous populations and their current practices suggests thinking of them in a complex framework of tensions to problematize and de-essentialize the ways of being indigenous, in addition to questioning the place of enunciation of the researcher. In this ethnographical work, I examine the ways in which the youth of the Misak People in Cauca, Colombia, organize and redefine sound ontologies through radio, DJs and tecnocumbia groups. I research with “those who make sound”- a native category that refers to people who produce and manipulate sound, in this case, young men. In the intersubjective experience as a white-mestizo anthropologist and musician, I investigate the ways of listening, feeling and knowing through sound, valuing learning processes and sound as a place of knowledge (acoustemology), in relation to overlapping territorialities, bodies and indigenous cosmologies in the neoliberal context of an exacerbated and violent capitalism in the first decades of the 21st century. This ethnography is based on fieldwork carried out in El Cauca, in several periods during 2018 and 2022, and at a distance, mediated by digital communication. Furthermore, it implied methodological proposals to deal with the multiple problems that COVID-19 pandemic brought.

Keywords: Andean Cosmopolitanism; Body; Technocumbia; DJ; Broadcasting, Territoriality

Introdução

Na presente comunicação interessa-me apresentar alguns dos resultados e conclusões da minha tese de doutorado intitulada: *Que suene uma cumbia infinita! DJs, rádio e tecnocumbia: uma etnografia sobre práticas sonoras entre jovens do povo Misak (Colômbia).* Nesta pesquisa indaguei a relação entre as práticas sonoro-musicais e as tecnologias, mobilizadas por homens entre os 18 e os 40 anos de idade pertencentes ao Povo Ancestral Misak, nas intersecções sociopolíticas, econômicas e territoriais que configuram o contexto

problemático do departamento do Cauca, no sudoeste da Colômbia. Em particular, a pesquisa teve por intuito entender as relações entre a política indígena e a mídia digital na produção de novas possibilidades sônicas; e compreender de que forma um conglomerado de tecnologias diversas são mobilizadas para a formação de comunidades indígenas locais e transnacionais e para a formação de coletivos e regimes multissensoriais.

Para contextualizar como respondi a tais questões é importante expressar que desde 2015 venho pesquisando em Cauca, junto com músicos do povo Misak; nessa época para o meu mestrado, realizei uma etnografia sobre a *música própria* Misak, pratica sônica com flautas e tambores que adquire significado relevante nos rituais Misak. Nesta experiência entre músicos de idade avançada, "los mayores", conheci também jovens que, para além de demonstrarem habilidades e conhecimentos especializados na execução e construção destes instrumentos tradicionais e artesanais, orientaram os seus interesses para outras práticas sonoras e musicais, onde as tecnologias eletrônicas de produção sonora adquirem um papel relevante.

É o caso de Taita Felipe Morales, 28 anos. Depois de dois anos sem vê-lo, em dezembro de 2019 antes de iniciar a pandemia, eu viajava pela região central do Cauca para fazer um retorno dos resultados de minha pesquisa de mestrado, e me encontrei com ele por acaso. Naquele momento ele anunciava por um microfone do lado de fora de uma loja de roupas os produtos que eram lá vendidos. Fiquei surpreso com a habilidade da sua voz ao serviço do trabalho que realizava. Naquele dia ele me disse: "Lá em cima, em Guambía, é difícil, não há terra e a única coisa que tenho é minha voz, ninguém pode tirar de mim minha voz". Na ausência de terras que não são suficientes para cultivar, destacou os dons de sua voz que lhe permitiam obter rendimentos económicos para o sustento da família. Ele me fez ouvir uma estação de rádio de seu celular, e disse: "É a Bakanísima (…) ¡escuta! Eles são meus locutores, eu os ensinei a anunciar e mixar, eles são DJs, você tem que conhecê-los, eles são *quem fazem soar*" (Link de Áudio)[1]. Nesse reencontro, Felipe me apresentou um panorama das complexas relações dos povos indígenas na atualidade, o que inclui os conhecidos problemas sobre os direitos da propriedade da terra. E também me fez pensar na diversidade de agenciamentos e práticas mediadas por tecnologias de produção sonora onde convergiram DJs, rádios e grupos de tecnocumbia, com os quais ele me conectou.

Assim, empreendi uma etnografia, com um trabalho de campo em dinâmica e em permanente movimento, na qual percorri cidades da região central do departamento do Cauca. Na cidade de Silvia estabeleci o meu local de residência durante o trabalho de campo pela

[1] https://youtu.be/BL60y54yENA

proximidade com o território indígena de Guambía, onde mora a maioria da população Misak. Em Guambía uma reduzida parte de sua terra é utilizada para a atividade agrícola, já que a maioria é uma reserva natural, muito limitada para a quantidade de população que ali mora e está crescendo, o que tem forçado um processo migratório em direção às cidades capitais. (NÚÑEZ, 2016; FLÓREZ, 2012; MORENO, SÁNCHEZ, 2019). Considerando que parte da metodologia desta pesquisa consistiu em acompanhar as trajetórias das coisas, das materialidades, dos fluxos da vida, e neles, seguir as sugestões e reflexões que motivaram em mim os colaboradores, destaco a ideia nativa de *quem faz soar*, como uma noção de pensamento misak estendida à conjunção de seres amalgamados na produção sonora. Para esse desafio, compartilhei a iniciativa de assumir o trabalho de campo por meio do deslocamento dos sentidos sugeridos pelos estudos da performance. Assim, articulei a modulação entre a escuta e a observação como recursos para uma etnografia que nos permite compreender como "as pessoas fazem música num determinado espaço de tempo" (LUCAS, 2013), o que sugere remontar-nos à ideia da performance musical como evento e processo (BÉHAGUE, 1984), e nesta linha como "parte da criação da vida social como qualquer outro aspecto da vida" (SEEGER, 2015, p. 173).

Tomei como referência a etnografia multisituada (MARCUS, 2001), que se refere ao acompanhamento dos fluxos e trânsitos das práticas de sujeitos em permanente mobilidade, e a etnografia das conexões globais (TSING, 2005), para compreender as questões relacionadas às variações da indigeneidade, transcendendo localismos e problematizando discursos achatados sobre a globalização. O trabalho de campo foi realizado, em vários períodos durante 2018 e 2022 no Cauca, e à distância, mediado por comunicação digital. Além disso, envolveu propostas metodológicas baseadas na *experiência do digital na etnografia* para lidar com os múltiplos desafios de uma pesquisa feita durante a época de pandemia e na pós pandemia, o que também gerou inesperadas movimentações para meus colaboradores, provocando múltiplas entradas e saídas de campo que traço para refletir. No vídeo[2] na sequência apresento algumas intervenções sônicas, extraídas de experiências de campo, que amostram o complexo sônico que pretendi contornar nesta pesquisa.

Wandiɵeremik: quem faz soar

Entre os Misak, existe uma expressão na língua própria, o *Namuy Wam,* que remete àquelas pessoas que manipulam o som. O Taita Misak Gregorio Yalanda, licenciado em

[2]https://www.youtube.com/watch?v=xPed9W3ZcE4&ab_channel=DjDanteX

música, no ano 2017 me explicou: "se diz *wandiɵeremik*, algo parecido com 'músico', mas na realidade seria '*quem faz soar'*. Ali está a palavra 'tocar', ou seja, a ação" (YALANDA, 2016). O Taita Samuel tem o saber de *quem faz soar*, ele toca a flauta e o tambor Misak, *lus e palɵ,* e ele coloca que no pensamento do Misak a expressão "*Wam* é aquilo que é feito no território [Misak], tudo está ali, é a prática, é a experiência de estar. *Wandiɵeremik* se fala quando uso um objeto para produzir um som" (MORALES, 2019). Esta expressão não é usada apenas para fazer som com a flauta e o tambor misak, mas também paraproduzir e manipular o som com artefatos: "é *wandiɵeremik*, porque estão produzindo som com coisas que produzem som". O que entendi do argumento do Taita Samuel é que na cosmosónica (STEIN, 2013)[3] Misak em Guambia existem especialistas que manipulam o som, que não são exatamente músicos, mas têm sim habilidades para manobrar os artefatos e o próprio corpo para produzir possibilidades sonoras de territorialização.

Em minha primeira experiência etnográfica compreendi que a música própria Misak tem vínculos entre potencialidades sonoras e dimensões sociopolíticas e cosmológicas. Pois bem, para os Misak, a paisagem, o vento, o trovão, as plantas, os pássaros "são pessoas, seres animados dotados de vontade própria" (ARANDA, DAGUA, VASCO 2015 [1998], p. 23), o que configura uma ecologia complexa. A música em si não está desvinculada dessas relações, e através dessa sonoridade são performadas alteridades como o trovão, o aguaceiro, as plantas, os pássaros, a voz e o caminhar dos *mayores*.

A agência de tais alteridades é mediada pela atividade conjunta do *wandiɵeremik*, ou seja, daqueles que emitem sons, que assumem tais compromissos numa rede de dádivas comunitárias e pessoais, e têm a capacidade de ativar através de uma multiplicidade de ações, que complementam e entrelaçam formas de sociabilidade entre alteridades no território Misak que emergem como fontes sonoro-imagêticas.

Um exemplo disso, é que dentro da gama de recursos sonoros utilizados pelos DJs, destaco a ideia de "molhar a mixagem", um movimento cosmo-sônico, que nos convida a pensar a relações sonora-imagêticas e as eco-ambientais, com as formas que a presença da água adquire no território: as lagoas, as cachoeiras, os rios e a chuva. E cujos efeitos são transduzidos em sons digitais intervencionados com softwares e processadores de efeitos, que se destinam a induzir experiências sonoras no corpo e em vários ambientes: seja nas festas, onde os DJs são centrais, ou em outros.

[3] Como expressa Stein (2013), na qual se articula "a constituição sônica e a concepção cósmica" e "A produção de sons falados, cantados, dançados e tocados é fundamental para a comunicação dos Mbya com as divindades, nomes-espíritos, que fazem parte da transformação da pessoa" (p.18).

Este argumento remete às linhas antropológicas que têm considerado os objetos e as coisas como agentes transformadores na experiência de vida das pessoas. Neste quadro de análise, Marilyn Strathern entende agência como a capacidade atribuída a artefatos que realizam o seu próprio tipo de transformação, o que ajuda a explicar a potencialidade dos universos sonoros como processos políticos que reforçam sentidos de identidade Misak.

> As pessoas compreendem que um objeto pode tanto ser um item específico quanto conter o mundo em si; ele condensa ou miniaturiza um contexto mais amplo. Assim, um objeto pode presentificar poderes ou forças que afetam a vida de uma pessoa, sejam eles imaginados como o ambiente, o cosmos ou a comunidade (STRATHERN, 2014, p. 495).

Os efeitos produzidos por seus equipamentos de manipulação sonora sugerem relações socialidade, nos termos de Strathern (2006), que aponta as relações humanas ampliadas com atores da série extrahumana, que possuem vontade própria, para que abram a possibilidade de comunicar e extrapolar as relações sociais para alteridades diversas.

Formações tecno-sônicas

Propus como categoria analítica a noção de *formações tecno-sônicas* para interpretar as fricções sonoras imersas nas redes e ambientes de práticas sonoro-musicais entre humanos, seres da série extra-humana e tecnologias eletrônicas e digitais por meio da etnografia. As formações tecno-sônicas dão conta de formas alternativas de indigenidades (DE LA CADENA, 2009; DE LA CADENA, STARN, 2009), construídas em conexões globais (TSING, 2005, 2007), que põem em tensão discursos que tem se legitimado sobre o ser indígena, numa sorte de índio hiper-real (RAMOS, 1992). Também é uma alternativa que ajuda a pensar, nas sonoridades digitais e eletrônicas do que é nomeado como *tecnocumbia*, *cumbia sureña* ou *cumbia peruana*, no sudoeste colombiano, além das categorias baseadas nos gêneros musicais.

Com esta ideia pretendo contribuir no campo dos estudos da antropologia do som, e às discussões na arena da acustemologia (FELD, 1996; 2015), a união da acústica e a epistemologia como ferramenta pesquisar a primazia do som como uma modalidade do conhecimento e da existência no mundo.As formações tecno-sônicas evidenciam acustemologias em conflito, que emergem em zonas de fricção sonora, onde as pessoas disputam seus modos de conhecer e experimentar através do som em permanente criação e transição entre mundos sonoros pulsantes. Por sônico não me refiro apenas ao fenômeno

sonoro que se ouve, mas também o relaciono com modos de sentir que envolvem o corpo e as disposições intersensoriais.

Entendo a força crescente dessa formação tecno-sônica como possibilidade de expansão territorial para os jovens Misak, diante da espoliação de saberes e territórios, e das dinâmicas de mobilidade na região em que se deparam com imaginários racializados.Desta forma, os jovens Misak agenciam seus corpos com atributos e habilidades sobre o domínio de diversas tecnologias sonoras, que possibilita subverter tais estereótipos, construindo uma indigeneidade moderna, na vanguarda tecnológica e global.Isso implica processos de aprendizagem na criação e produção de músicas que remetam a experiências intersensoriais, cores e sons brilhantes, emoções intensas e efeitos no corpo como acontece na tecnocúmbia e produções dos jovens DJs Misak, segundo eles. Dessa forma, convertem as materialidades sonoras em mercadoria como um capital simbólico que lhes permite reivindicar um lugar de existência em um mundo onde o corpo e suas habilidades são seus capitais últimos de negociação.

Argumentei que os domínios tecno-sônicos ou os vínculos entre tecnologias digitais, elétricas e eletrônicas que se articulam à radiodifusão sonora, mobilizam experiências sônicas de forma relacional à produção de territorialidades. O Cauca, é uma região na qual se ancoraram lógicas extrativistas em detrimento das ecologias e dos seres humanos que habitam esses territórios, e onde se experimentaram variadas tecnologias de governabilidade, violência e espoliação que tem sido interpretada um lugar onde se produzem diversas formas de territorialidade: múltiplas, transitórias e imbricadas (DUARTE, 2013; AGNEW; OSLENDER, 2010). Complexidades que articulam políticas sobre o território, os imaginários das práticas musicais e os sentidos agenciados em propostas estéticas sonoras. Assim, na indagação sobre o lugar do som nas territorialidades sobrepostas em Cauca, enfatizei que o território físico não é o único espaço em disputa, mas também é o território sonoro expansivo pelas emissoras de rádio, que utilizam o espectro radiofônico como suporte. E, como referirei mais adiante, estende-se aos territórios através da internet e de diversas plataformas digitais de comunicação.

Nesta linha, ao traçar a trajetória de uma rádio alternativa – como foi *LaBakaníssima* 99.7 – orientada para a população jovem da cidade de Silvia, mostrei que é possível perceber uma rede de alianças que mobiliza tecnologias configuradas como montagens para moldar a experiência radiossônica. Estas montagens são articuladas por políticas de transgressão que desafiam as formas estéticas hegemônicas e a produção radiofônica.As políticas indígenas, em conexão global, e a gestão dos direitos de acesso às suas próprias formas de comunicação, como a radiodifusão, é um ponto relevante nas histórias de *quem faz soar,* pois ocupa um lugar privilegiado na produção de uma acustemología Misak. Interpreto esta emissora, como um

ambiente de aprendizado entre pares, que permite a divulgação das produções de DJs locais e de grupos musicais de tecnocúmbia em grande medida rejeitados nas emissoras hegemônicas.

Isto me levou na procura de dar sentidos interpretativos às concepções e avaliações sonoras da tecnocúmbia em seus processos de criação a partir do diálogo com músicos Misak, caucanos e peruanos na região, e de minha própria prática de aprendizagem tocando bateria eletrônica.Participar dessas práticas sonoro-musicais me permitiu compreender os significados sonoros comuns e localizados da "cumbia sureña" (do Perú) no sudoeste colombiano, e as ideias sobre a relação dessa sonoridade com um cosmopolitismo andino (DE LA CADENA, 2009, 2015). Foi possível perceber categorias sonoras nativas, não definitivas, com as quais alguns integrantes orientam suas ideias na busca de uma sonoridade cumbiera. Essas avaliações nos convidam a pensar sobre os sons: "claro", "opaco", "grande", que expressam a ligação sonora profunda com o corpo, com a mobilização de emoções e sentimentos. Valorizo, na ação comunicativa dos processos de aprendizagem da *cumbia sureña* do Cauca, o uso de expressões onomatopeicas (NUCKOLLS, 2004), que imitam fenômenos experienciais ao vincular o gestual, as dimensões tímbricas da voz e do som, e o visual, que comunicam uma ampla gama de experiências multissensoriais. Também foi possível demonstrar em performances e eventos como danças, tensões onde a inveja e o ciúme emergem, que dão conta de formas de sociabilidade e como se negociam economias simbólicas e morais.

Além dos bailes, festas e emissoras, e a partir da experiência do digital e do virtual na etnografia, foi possível rastrear outros entornos relacionaispara a circulação da tecnocumbia e de produçõesDJs. Neste ponto destaquei: o mercado de música "pirata" em CDS e arquivos de áudio digital em USB e recentemente em grupos de WhatsApp. Interpreto muitos grupos de WhatsApp que foram criados durante a pandemia como ambientes de sociabilidade, onde territorialidades sobrepostas são negociadas em função de capitais tecnoculturais, entre atores: "DJs Estabelecidos" e DJs jovens de regiões periféricas de Cauca (*outsiders*) com suas propostas sonoras. Conclui que tais grupos também são ambientes para aprender e criar avaliações sonoras de produções de DJs. Me inseri nas redes como DJ aprendiz, o que me levou a gerar minhas próprias produções e receber os julgamentos dos meus pares. As produções dos DJs são resultantes da articulação de materialidades sonoras, feitas em softwares e aplicativos de edição de som, que adquirem valor simbólico e econômico.

Finalmente, e importante destacar nesta experiência sônica o encontro com uma diversidade de formas *de produção vocal*, o que inclui práticas de locução e comunicação na rádio, como o *voice over* em produções de DJ e anúncios, a animação no comércio e em grupos musicais de tecnocumbia, como capitais corporais sonoros que permitem o acesso a

rendimentos económicos. Nesta discussão penso a partir da noção de vocalidade (VILAS, 2005; ZUMTHOR, 1993; DAVINI, 2000), onde a voz, além de seu uso instrumental, é objeto de análise a partir da experiência concreta e sensorial, de sua materialidade sonora como uma produção do corpo capaz de produzir sentidos complexos. Essa ideia chama a atenção para os significados e sentidos contidos nos aspectos tímbricos e fonemáticos da voz que transformam e criam acontecimentos a partir dos enunciados em performance. Deste modo, enfatizei algumas vocalidades públicas misak, como formas de produção vocal em que são evidentes desenvolvimentos técnicos, formas interpretativas e formas de expressão performadas e mediadas pelo uso de tecnologias, que também desafiam as narrativas naturalizadas sobre a voz em termos de raça e gênero.

Considerações finais

Tomei como ponto de partida para a análise a ideia nativa do misak: "hacer sonar" (*fazer soar*), que não se refere apenas a um sujeito que emite um som através de um objeto, e sim a um ator manipulador e transformador. *Quem faz soar* possui conhecimentos especializados que lhe permitem gerar experiências sonoras, ao agenciar materiais sonoros com propriedades ou potencialidades transformadoras que se atualizam permanentemente. Os fios partilhados entre DJs, músicos, programadores de rádio promovem materialidades que produzem outras materialidades, relações entre humanos e coisas, são tecidas de forma complexa e conflituosa e dão vida a possibilidades sonoras.

Também é importante destacar nas minhas indagações as formas como os corpos daqueles que *fazem soar* são construídos a partir de suas experiências de mobilidade para além dos territórios indígenas, em direção às grandes cidades onde os Misak, adultos, jovens e crianças, devem enfrentar diversas vicissitudes nas quais devem assumir diversos regimes de comportamento da "civilização urbana". São corpos que tentam dominar as instabilidades decorrentes das forças que agem na conformação das identidades humanas que promovem estereótipos e constituem formas hegemônicas de representação da alteridade, estáticas em si mesmas. Nessas instabilidades é possível apreciar ajustes corporais, onde se constroem corpos com a capacidade de desenvolver e aprender múltiplas habilidades.

Na experiência intersubjetiva como antropólogo e músico junto a *quem fazem soar* investiguei as formas de escutar, sentir e conhecer através do som, valorizando os processos de aprendizagem e o som como lugar de conhecimento, em relação com territorialidades superpostas, negociações inter-relacionais, corpos e as cosmologias indígenas na atualidade. Isto me permitiu elaborar a ideia de *formações tecnosónicas*, como uma alternativa de

compreender por meio da experiência etnográfica como se articulam as práticas sonoro-musicais que, não se desvinculam da dinâmica global, pois se configuram como agenciamentos que dependem de tecnologias e seus acessos. Esta noção incentiva a pensar e questionar a relação tradicional/moderno, discursos que ainda são ponto de partida e análise nos estudos sobre as práticas sonoro-musicais nas sociedades indígenas. As formações tecno-sônicas se entrelaçam com materialidades sonoras e relações cosmo-ontológicas, e questionam identidades culturais e tentativas cosificadoras sobre os grupos humanos. Aqui, as práticas sonoro-musicais, e as formas de escuta são uma porta de acesso às experiências sensoriais que se produzem na modernidade de hoje.

Referências

AGNEW, J.; OSLENDER, U. Territorialidades superpuestas, soberanía en disputa: lecciones empíricas desde América Latina. Tabula Rasa, n. 13, p. 191-213, 1 jul. 2010.

ARANDA, Misael; DAGUA, Avelino; VASCO, Luis. *Guambianos: hijos del aroíris y del agua*. 2. ed. Bogotá Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. 2015 [1998].

BEHAGUE, Gerard. *Performance Practice*: Ethnomusicological Perspectives. Westport, Ct: Greenwood Press, *1984*

DAVINI, Silvia. Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s. Tese (Doutorado em Teatro) – University of London; Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

DE LA CADENA, Marisol. Política indígena: un análisis más allá de 'la política'. *World Anthropologies Network (WAN), Red de Antropologías del Mundo (RAM).* n. 4, 2009. Disponível em: <http://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf > Acesso em: 21 jun. 2022.

_____. *Earth Beings*: Ecology of Practice across Andean Worlds. Durham and London: Duke University Press, 2015

DUARTE, Carlos (Coord.). Análisis de la posesión territorial y situaciones de tensión interétnica e intercultural en el departamento del Cauca. Convenio Universidad Javeriana Cali – Incoder. Cali: Pontificia Universidad Javeriana. 2013.

FELD, Steven. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, Steven; BASSO, Keith. (org.). *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996. p. 91–135.

_____. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENKY, Matt. (org.). *Keywords in Sound*. Durham, NC: Duke University Press. 2015, p. 12-21

FLÓREZ, José Fernando. Y el indio llego a la ciudad y habitó entre nosotros. Diócesis de Fontibón y misak-misak un desafiante puente misionero. Tesis (Teologia y Bachiller Eclesiástico en Teología) Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Teología Bogotá, 2012.

LUCAS, Maria Elizabeth. Introdução. *In*: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo:* etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

MORALES, Samuel. Construção de instrumentos musicais misak no pensamento Namy Wam. Resguardo indígena de Guambía, 20 de ene. 2019. 6 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

MORENO, Laura; SÁNCHEZ Katherin. *Identidad cultural de la comunidad Misak Misak en la Misakyá de la Ciudad de Bogotá*. Tesis (Especialización en Gestión Asociada) Facultad De Ciencias Humanas y Sociales, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Cali: 2019.

NUCKOLLS, Janis. Language and Nature in Sound, Alignment. In: ERLMANN, Veit (ed.) Hear*ing Cultures*: Essays on Sound, Listening and Modernity. Berg Publishers; Oxford International Publishers, 2004, p. 65 – 86.

NÚÑEZ, Pamela; TÁLAGA, Liliana. Proceso migratorio de la comunidad del cabildo Nasa Uka Wesx Thäj: factores, trayectorias espaciales y temporalidades. *Perspectiva Geográfica*, v. 21, n. 2, p. 299-320, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/pgeo/v21n2/v21n2a06.pdf>. Acesso em: 13, Set 2020.

RAMOS, Alcida Rita: The Hyperreal Indian. Série Antropologia, Nº 135. Brasília. Departamento de Antropologia/UnB. 1992.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kisedje?* Uma antropologia musicalidade um povo amazónico. Coacnaify. 2015 [1988].

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *O Efeito Etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

TSING, Anna. *Friction: an Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

_____. "Indigenous Voice". *In*: DE LA CADENA, Marisol; STARN,Orin. (Orgs.) *Indigenous Experience Today*. Oxford: Berg, 2007. p. 33–67.

VILAS, Paula. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 11, n. 24, p. 185-197, 2005.

YALANDA, Segundo. Instrumentos na música propia misak no pensamiento Namuy Wam. Resguardo indígena de Guambía, 18 Fev. 2016. 7 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GT 2 - CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA

DIALOGANDO SOBRE CONJUNTOS MUSICAIS

Trabalho de campo e reflexão com músicos profissionais

Gabriel Improta França
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
gabriel.franca@unirio.br
José Alberto Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro
jass@musica.ufrj.br

GT2 - Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: O comunicado se baseia em reflexão e escrita em forma de diálogo que os dois autores fazem sobre suas pesquisas de doutorado, e seus desdobramentos. Foram enfocados três grupos musicais em suas relações de trabalho e discursos sobre a rede de produção musical que integravam, no período entre as décadas de 1950 e 2000, no Rio de Janeiro. Tematizam-se as relações entre referencial teórico e pesquisa empírica, valorizando-se a conceituação dos praticantes sobre suas práticas.

Palavras-chave: conjuntos e coletivos de música**;** escrita dialógica; interlocução e teoria**;** música brasileira; samba-jazz e bossa nova.

TALKING ABOUT MUSIC ENSEMBLES

Fieldwork and Reflection with Professional Musicians

Abstract: This paper is based on reflection and writing in the form of a dialogue that the two authors carry out about their doctoral pieces of research and their developments. The focus was placed upon three musical groups, with their working relationships and discourses about the music production network they were part of, in the period between the 1950s and 2000s, in Rio de Janeiro. The relationship between theoretical framework and empirical research are thematized, valuing the practitioners' conceptualization of their practices.

Keywords: Music Ensembles and Collectives; Dialogical Writing; Interlocution and Theory; Brazilian Music; Samba-Jazz And Bossa Nova.

Introdução

O comunicado se baseia em reflexão que os dois autores fazem sobre suas pesquisas de doutorado (SALGADO, 2005; FRANÇA, 2015) e seus desdobramentos, enfatizando pontos relativos ao tema do GT “Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia”. A escrita partiu de anotações feitas em separado, comunicadas durante o processo, e gradualmente assumiu forma de diálogo escrito. Reuniões por telefone serviram para planejamento, comentário recíproco, esclarecimentos e sugestões, com revisão e edição continuadas.

O texto focaliza três “casos” de realização e colaboração musical, por meio de estudos etnográficos sobre o conjunto Garrafieira, Sérgio Mendes e o Bossa Rio, e João Donato e seus grupos. Considerações teóricas aparecem ao longo do texto, e invocam o aspecto

interdisciplinar da etnomusicologia, remetendo a conceitos e análises apresentados por Howard Becker (1982), Bruno Latour (2012), Tim Ingold (2015), entre outras referências.

Questões que permeiam o texto podem ser sintetizadas a seguir: Quem ou que relações uniram os grupos? Que condições favorecem/dificultam a sustentação dos grupos? Quais atores ou forças deixaram de atuar, ocasionando o fim de um grupo?

O conceito de grupo musical pode se manifestar e ser entendido em mais de um nível — encontramos partições dentro de grupos (por faixa etária ou instrumentação, por exemplo), assim como agrupamentos maiores, como "mundos da arte" (Becker, 1982) ou redes heterogêneas por vezes entendidas como gêneros (o samba moderno está presente no texto), que englobam os grupos musicais e outros atores diversos. Os casos focalizados variam de grupos que assim se denominam, como o Garrafieira, a associações em torno de um/a autor/a ou liderança, como Sérgio Mendes e Bossa Rio ou João Donato e seus grupos.

> JAS: Aproveitando essa ideia de ora dividir, ora ampliar o foco,podemos dizer que, em torno de um grupo musical, existem "redes", "círculos" (de musicistas) ou qualquer denominação que contemple um número maior de agentes, ligados àquele tipo de música, até se chegar, por expansão, à ideia de um "mundo da arte" (Becker, 1982) — quando consideramos também os trabalhos e ações de não-musicistas que cooperam para a realização e reconhecimento público daquela música, como técnicos, produtores, luthiers, jornalistas, críticos, fãs e mais pessoas em papéis complementares.

Expandindo mais um pouco, incluem-se outras "agências", para além das humanas, quando olhamos para o fazer musical já levando em conta o papel fundamental de instrumentos e outras tecnologias na construção e recepção do "som". Pela orientação teórica de Bruno Latour, pesquisas podem revelar tanto as interações e interdependências — entre "humanos" e "não-humanos" — como também o caráter dinâmico e provisório dessas "associações". Por essa ótica, categorias que à primeira vista sugerem estabilidade — como a de "conjunto musical" — indicariam associações em continuado processo de formação, mais ou menos estável.

Há outras categorias importantes para tratar de música em caráter de coletividade. "Gênero" e "cena" são duas das mais usadas, e em estudos de etnomusicologia vemos aproveitamento, assim como problematização, dessas noções (Guerrero, 2012; Cambria, 2017). Em etnomusicologia, também há referência frequente ao conceito de "musicar" — *musicking* —, proposto por Christopher Small (1997) para valorizar o sentido de processo e de ação (mais que o de produto) no fazer musical, e também a participação mais ou menos invisível de pessoas desempenhando papéis diferentes e complementares, à maneira do conceito de Becker.

> GIF: Como você levantou a minha fala, à época em que eu era um integrante do Garrafieira, sobre "avançar minhas ideias", e eu digo adiante que as ideias não eram "minhas" mas "nossas", ou seja, da nossa grande rede de músicos (pessoas) e músicas (sons), entre outros atores, eu aproveito isso para problematizar essa relação entre "eu" e o grupo Garrafieira, mas também entre "eu" e essa grande rede, trazendo o Latour (2012) e também o conceito de *malha* (2015), do Ingold. Eu poderia citar ainda o conceito de *rizoma*, de Deleuze e Guattari (2009), precursor de ambos.
>
> JAS: Rede, malha, rizoma — três conceitos importantes para uma vertente de teorização descentralizadora, que nega a atribuição de ações e determinações a um único fator. Vejo continuidade entre esses conceitos e uma vertente de teorizações que propõem o estudo sobre a música (e as artes, e a produção cultural, mais amplamente) como "ação coletiva", conforme mencionei antes: "mundo da arte", "cena", "musicar". Sendo que a ANT (*actor-network theory*, ou teoria ator-rede, de Latour) tem essa qualidade de agregar "humanos e não-humanos", importante para se considerar o papel e o "peso" das coisas — dos instrumentos musicais e dos equipamentos de estúdio, por exemplo — na configuração e orientação da produção sonora.
>
> GIF: Entendo que os conceitos de *rede* e *rizoma* - tal como foram apresentados por esses autores, conduzem à destituição dos grandes princípios, conceitos ou autores na pesquisa científica; pequenos grupos heterogêneos são o foco. Em um sentido epistemológico, se trata de fazer ciência através da observação meticulosa e pragmática dos fenômenos vividos. São milhares de pequenas ações que determinam os grandes movimentos da sociedade.

Esse tipo de abordagem permite reunir "dados" (ou "seguir os atores", conforme Latour, 2012) de grande heterogeneidade — músicas, linhas harmônicas e melódicas, pessoas do mundo da arte, relações de classe entre músicos de um grupo e também entre músicos e mediadores da indústria cultural. Permite mapear melhor as redes que se formam, como se faz em uma pesquisa etnográfica contemporânea: estando aberto à qualquer ação ou ideia que os atores manifestem. Trazer os atores e suas ideias para o texto científico implica, então, em um novo deslocamento, um novo movimento da rede que vai gerar esse avanço do conhecimento — e nesse comunicado estamos trazendo para a convivência da academia conceitos de músicos que produziram entre as décadas de 1950 e 2000.

Como os músicos do samba moderno entendiam, então, a relação profissional com casas noturnas, gravadoras, produtores, arranjadores, cantores e cantoras, jornalistas e seus pares? E, inversamente, como estes relatam a convivência com os músicos? Como os integrantes de um mundo da arte designam os gêneros que os englobam, como "gafieira" ou "bossa nova"? Como se dão as disputas pelas nomeações destes gêneros? Como se dão as disputas pela ativação da **palavra** escrita ou falada numa rede ampliada de significados e conceitos que se propaga via álbuns de vinil, plataformas digitais, livros, revistas, programas de TV, documentários — atores integrantes de uma rede/mundo da arte?

Garrafieira

> JAS: Temos o caso de um conjunto que acompanhei em pesquisa etnográfica no período entre 2001 e 2003. Gabriel Improta França era membro do grupo, como guitarrista e autor de arranjos e composições. Além disso, participava como um dos interlocutores mais frequentes no trabalho de campo que eu conduzia com músicos-estudantes no IVL-UNIRIO, onde ele também estudava (SALGADO, 2005a). Em diversos momentos e situações, trocamos ideias sobre música, profissionalização e o trabalho do Garrafieira, grupo então muito ativo no cenário carioca da Lapa.

Este comunicado permite revisitar a trajetória do grupo, em novo diálogo com o colega — diálogo que vamos compondo por escrito, e recorrendo ao material publicado anteriormente, a outros registros diversos e à memória pessoal e compartilhada daqueles trabalhos. Uma pergunta que te faço é sobre as razões de dissolução do grupo, que aconteceu após aquela pesquisa.

> GIF: Refletindo agora, penso que o grupo havia atingido uma espécie de platô, do ponto de vista do crescimento profissional, após uma ascensão que culminou no período do recebimento de um prêmio importante[1], em 2005. A partir desse período, passamos a fazer alguns shows em eventos que tinham um público cada vez maior e cachês ascendentes. Mas essa ascensão cessou a partir de um certo momento. E talvez ocrescimento profissional de muitos membros mais jovens do Garrafieira não tenha sido acompanhado pelo grupo.

Um fator que ocasionou esse platô foi o tamanho que o grupo atingiu ao longo dos anos, com cachês crescentes possibilitando a entrada de novos membros. Nos anos iniciais, o Garrafieira teve formações diversas de acordo com a oportunidade, variandoentre cinco ou seis membros. Mas a partir do início da década de 2000, o grupo se fixou em uma casa da Lapa[2]. Como o nosso show e a casa, de maneira geral, tinham cada vez mais pagantes, os cachês foram aumentando, o que permitia ao grupo incluir cada vez mais músicos. Como resultado, o grupo se tornou uma pequena orquestra com onze músicos no palco.

> JAS: Retomando o ponto da instrumentação que você mencionou, há padrões para diferentes gêneros de música ou para tipos de trabalho musical. Um conjunto como o Garrafieira, por exemplo, tornou-se mais viável profissionalmente para a música de dança a partir de uma padronização material, com a incorporação de bateria e um pequeno naipe de sopros (em vez de contar com apenas um saxofone e com alguns instrumentos de percussão). Mais adiante na trajetória, você, em entrevista para a pesquisa, atribuiu a crescente profissionalização do grupo também à organização de partes escritas para os instrumentos — o que possibilitava a substituição de músicos, em certas apresentações ou por períodos de tempo, sem interromper as atividades.

> GIF: Os grupos são uma amostragem particular da grande rede musical (um gênero, um "mundo da arte", etc.), na qual a "indústria cultural" (ADORNO, 2002), para resumir em um conceito uma rede complexa de relações, tem grande importância.

[1] O *Prêmio TIM* de Melhor grupo de música brasileira.

[2] O *Rioscenarium*, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, RJ.

> Assim, a divisão do trabalho característica desta indústria acontecia de forma particular na práticadiária dos grupos do samba moderno e do Garrafieira. A especialização dos instrumentistas, de quem se exigia a leitura de partituras a um nível profissional, a relativa instauração de funções como crédito de autoria, arranjo, direção musical, produção musical e a colaboração mais ou menos direta com outros profissionais como técnicos de som, iluminadores, desenhistas, fotógrafos, jornalistas e etc. são características comuns entre estes grupos atuantes nos anos 1960 e o Garrafieira, embora haja muitas diferenças e nuances, em cada caso, que não caberiam aqui.

Pensando com Ingold, a *malha* (2015) do samba moderno, assim como a da revitalização da Lapa na virada do milênio, são resultantes complexas do entrecruzamento de muitas linhas — linhas biográficas (trajetórias), linhas melódicas, de baixo, linhas que interligam práticas como a da gafieira, que unem gerações de músicos; linhas de construção de instrumentos, de práticas de instrumentação (trio de jazz, orquestra de gafieira, divisão base x solo) e de formas de pensar o mundo e a música. Também linhas físicas, como tendões humanos, cabos de som, cordas de guitarra e baixo. As linhas curvas das coreografias que os corpos dos músicos descrevem no palco, as linhas retas dos feixes de luz sobre os músicos e dos contornos do palco. No entanto, toda essa complexidade se apresenta também como unidade para nós: um show, um álbum, a carreira de uma banda, de um músico — uma malha. Como as redes/malhas se misturam, pois elas nunca têm fim ou começo, é difícil separar totalmente o Garrafieira dos grupos de samba moderno, a despeito do tempo que os separa — quase meio século.

Lembro também a ligação do Garrafieira com os grupos de samba moderno através da presença de músicos que vivenciaram os últimos anos daquele período, a partir de fins dos anos 1960, como músicos profissionais no Rio de Janeiro: os trompetistas Barrosinho e Darcy da Cruz. Ambos fizeram parte do grupo Abolição, de Dom Salvador, um pianista destacado do samba moderno e tocaram em esquemas profissionais naquele período. A vivência desses dois trompetistas que se sucederam no grupoera uma linha forte que nos ligava à “tradição”, ou seja, às práticas do samba moderno e da gafieira que trazíamos no nome, e que são também práticas muito próximas entre si (FRANÇA, 2015).

> JAS: Para quem ia ver e ouvir o Garrafieira, com Darcy e Marcelo Bernardes, era muito evidente a combinação de duas gerações de músicos no palco, e do meu ponto de vista isso trazia uma “aura” especial à música e à dança. Porque ali, o olhar etnográfico que eu praticava era também “diacrônico": eu via o presente e, com a memória da experiência anterior — de tocar em bailes na Gafieira Estudantina —, lembrava e comparava com outra forma de trabalho e outro ambiente no passado. Além disso, naquela atividade de tocar, cerca de vinte anos antes, eu já pertencia a uma geração posterior à dos colegas veteranos, que traziam para a cena uma memória — partilhada nas conversas no intervalo, sonorizada pelos timbres e estilos de solar, ou incorporadas no modo de vestir — de músicos que praticaram a mesma função em tempo anterior, naquele mesmo espaço.

Nesse encontro de gerações e tempos, acontece transmissão de conhecimento, em modo tácito e modo verbalizado. Há um algo a mais no fato de os LPs chegarem a você pelas mãos de músicos mais experientes — conforme um relato seu — assim como quando Ananias, um saxofonista admirável, da geração anterior, me emprestou o caderno em que copiava os temas de seu repertório de trabalho. Esse fator tangível da presença é relevante para a comunicação em geral, e na época escrevi sobre uma "imaginação histórica", que podia ser acionada também pelo público que ia à Lapa "revitalizada", já no início do séc. XXI, contando com a música, com a dança, com o casario antigo e com a própria mobília do "antiquário moderno" em que vocês tocavam, para somar o tangível e o intangível, conjurar noções de tradição e formar um sentido enriquecido da experiência atual.

Estreitando a relação com este GT, entendo que o Garrafieira teve um benefício importante, uma espécie de "capital cultural e social", nos termos de Bourdieu, para sua atuação e projeção na "cena" musical da Lapa e além dela, ao contar com a participação e os saberes de Darcy da Cruz e Marcelo Bernardes, naquele tempo (um tempo desdobrado?) e naqueles trabalhos, como antes havia contado com Barrosinho, todos influentes para a formação e a sustentação do grupo.

> GIF: Me recordo de ter dito a você em entrevista que não havia uma preocupação tão forte no grupo em reproduzir as gafieiras tradicionais. E que a gafieira era apenas um conceito que nos norteava, nos conectando à música de dança do Rio de Janeiro de outras gerações. Hoje, compreendo que a gafieira estava em nossa prática de muitas formas não tão diretas, mas vinha também através da experiência desses excelentes músicos — Darcy da Cruz, Barrosinho e Marcelo Bernardes (este último um pouco mais jovem, mas muito experiente) — que tocaram em bailes e gafieiras desde décadas atrás. A prática da Gafieiraestava presente em diversos níveis: escolha de repertório, arranjos escritos ou "de bossa" (com suas linhas melódicas, de baixo), modos de compreender a relação profissional (o papel do produtor, do arranjador, da cantora e etc.) e escolha e classificação do repertório.

Em resumo, as ideias que eu queria "avançar" eram "minhas" no sentido de que eu as vivenciei pessoalmente. Mas eram *nossas*, na verdade, eu apenas as trouxe conforme as pude apresentar. É nesse jeito de apresentar as "nossas ideias" que reside o "eu", como se fossemos todos arranjadores de uma grande música comum. Alguns ganham o status de compositores, outros tocam percussão, são DJs ououvintes. Mas a prática musical comum conecta a todos.

> JAS: Sua ressalva sobre "minhas ideias/ideias de todos" expõe uma reflexão importante. Vale para educadores, por exemplo, pois se pode ensinar e aprender desde cedo — e continuadamente — a apreciar como as referências socialmente partilhadas se manifestam em diferentes níveis da criação artística. E a traduzir referências, com consciência histórica, sensibilidade e proveito técnico, para um trabalho musical atual.

Por outro lado, notamos que o reconhecimento de um nome de autor — e das estilizações associadas a esse indivíduo — vai adquirindo e transferindo valor aos atos e produções de um músico ou de um grupo de músicos, em sua trajetória profissional. Na medida em que expressa um ideal de sobressair da "massa" de agentes que atuam num campo de trabalho, esse destaque individual imprime significados positivos — de mercadoria valiosa, de força de trabalho qualificada, de originalidade — e confere valor simbólico-econômico à atuação dos músicos reconhecidos como criadores num "mundo da arte".

1. João Donato e seus grupos

> GIF: Os primeiros *Long Playings* do músico são nomeados como Donato e Seu conjunto (1956) e João Donato e seu Trio (1962). Em entrevista para a minha tese (FRANÇA, 2015), João Donato falou sobre a sua colaboração com o Bossa Rio, em 1970, e a gênese do LP *A Bad Donato*:
>
> Donato: Eu tinha viajado com o Sérgio Mendes pro Japão. Eu fui no lugar do pianista do conjunto Bossa Rio, que era um conjunto que o Sérgio usava pra abrir os shows dele. O pianista dele não podia viajar e o Sérgio disse: vamos lá, uma semana só. Tá fazendo o que? Eu digo: nada. Então? Nisso o diretor da companhia foi, o diretor da *Blue Thumb* foi junto e queria lançar o disco ao vivo do Bossa Rio no Japão, disco esse no qual eu tomei parte, *Live in Japan* (1970). O baterista do Sérgio era o Dom Um e o nosso era o Ronnie Mesquita. Aí, o Dom Um disse: olha, o diretor da Blue Thumb quer falar com você. Ele está no mesmo hotel que a gente. Aí eu fui no quarto dele e ele falou: olha, quando nós voltarmos pra Los Angeles você grava um disco pra mim lá. Foi aí que eu gravei esse *A bad Donato*.
>
> JAS: O relato remete a casos em que um "grupo" serve como veículo ou impulso para trabalhos e obras de um ou mais integrantes, nomeados individualmente (o famoso "seguir carreira solo", no jornalismo dos conjuntos de rock). Esse trânsito pode ser visto em "mão dupla": penso no que você disse sobre o Garrafieira servir para "avançar suas ideias" de composição/arranjo. Em minha experiência com outro conjunto, também se percebia uma espécie de laboratório, com vários membros testando arranjos e composições no repertório, e registrando essas criações na gravação de dois álbuns largamente "autorais", além das apresentações ao vivo.

Fica evidente, entre colegas de grupo e na observação etnográfica, que existe condição favorável à sustentação de um grupo quando se pratica com improvisos, composição, arranjo, nas rotinas de trabalho. Um senso de motivação e "vitalidade aumentada" — como diria John Dewey, a respeito da "experiência estética" (DEWEY, 1980) — costuma acompanhar os atos e processos criativos de músicos, ainda mais se realizados regularmente em público, com remuneração, com boas condições materiais etc.

Diferentemente dos trabalhos avulsos e de grande rotatividade, em que se engajam como "*free-lancers*", é frequente ouvirmos um tom de identificação pessoal quando a/o musicista se refere a certa situação como "o meu trabalho". São geralmente situações em que

ele/ela compõe/arranja/improvisa ou de outro modo tem margem para tomar decisões (na interpretação, na escolha de repertório). Seu nome pode ou não estar à frente do ato e nomeá-lo, mas de todo modo a criação musical está presente em suas atividades, e creio que esse fator é algo para se continuar investigando como força considerável na sustentação do respectivo grupo.

> GIF: João Donato lançou diversos álbuns instrumentais a partir de 1956, vindo a produzir o seu primeiro LP cantado com letras apenas em 1973, o *Quem é quem*. Entrevistado por mim, ele confirma que foi o cantor Agostinho dos Santos quem teria lhe sugerido que se letrasse as suas músicas para este álbum. Em outra entrevista (GAVIN, 2014), Donato menciona ter encontrado Agostinho dos Santos na casa do produtor do álbum, Marcos Valle. Atribui à "influência dos amigos" ter gravado o álbum com o teclado *Fender Rhodes* "preparado" em algumas faixas, ao invés do piano acústico, assim como o de ter cantado — pois, normalmente, recusaria tanto a letra de música quanto os teclados elétricos, dando preferência à música acústica e instrumental.
>
> Gabriel: Como é sua relação com os letristas? Até o *Quem é quem*, de 73, você fazia álbuns instrumentais. Você conta em uma entrevista que o Agostinho dos Santos falou pra você…
>
> Donato: (imitando a voz de Agostinho dos Santos) "vai gravar de novo tocando piano? Mas rapaz, você já deixou um disco aí explicando como é que toca piano, vai gravar outro? Se eu fosse você, botava umas letras. Pra nós cantores seria indispensável. Nós não cantamos suas músicas, não tem letra!" Aí me deu aquele negócio assim, será? Aí tocamos a toque de caixa. Precisava de dez letras pra semana seguinte, a gravação já estava marcada, e era com letra. E eu não tinha escolhido as tonalidades de acordo."

2. Sérgio Mendes e o grupo Bossa Rio

> GIF: Outro caso que escolhemos para tratar neste trabalho foi o do grupo liderado por Sérgio Mendes na década de 1960, o *Bossa Rio*. Para tanto, contamos com uma entrevista que realizei com o trompetista do grupo, o Pedro Paulo (FRANÇA, 2015) e outras fontes, como a entrevista de Paulo Moura a Grynberg (2011).

O trompetista Pedro Paulo, que foi membro do quinteto Bossa Rio na sua primeira formação junto a Sérgio Mendes, Paulo Moura, Otávio Bailey e Dom Um Romão, declarou a mim que o nome original do grupo, "Samba Rio", havia sido alterado para Bossa Rio, para a famosa apresentação dos músicos de bossa nova no Carnegie Hall, em 1962.

Pedro Paulo relatou que foi a intimidade com a palavra em inglês em entrevistas para a imprensa nos EUA que teria possibilitado ao pianista assumir a liderança do grupo. Embora vista da atualidade a liderança de Sérgio Mendes nos pareça natural, afinal ele se tornou um dos músicos brasileiros mais bem sucedidos no exterior, isto não era evidente para Pedro Paulo naqueles tempos, conforme o seu relato:

> Detalhe: **o grupo não era do Sérgio. Era nosso.Todos éramos donos. Como o Sérgio é quem melhor falava inglês nas entrevistasdos Estados Unidos, *my combo, my combo*, meu conjunto. Aí saia no jornal no outrodia: conjunto do Sérgio Mendes.** Aí, todo mundo (pensava): que conjunto do Sérgio Mendesé esse, cara? O conjunto é nosso. Mas ele ficou sendo o mais conhecido, digamosassim. (FRANÇA, 2015, p.153)
>
> JAS: A citação é breve, mas indica o poder do discurso em práticas profissionais, e ilustra o problema dos usos da palavra e da nomeação num campo em que o "som", a "música" e o não-dito aparecem frequentemente como meio, como fim, e valor. O "jogo de linguagem", nos termos de Wittgenstein, em situações de negociar contratos musicais, envolve saber se apresentar (verbalmente), "vender o seu peixe" — o que Sérgio Mendes, naquele caso, tinha condição de fazer em inglês. O músico não precisaria ter qualquer intenção de prevalecer sobre os colegas; bastava se fazer entender verbalmente, para ir adiante em negociações sobre o "som" que já havia despertado o interesse de contratantes. O episódio indica que um ponto importante para a formação de músicos é elaborar o discurso sobre o trabalho musical, com "repertório" para pensar e falar sobre música e trabalho, em situações variadas. E, ao se praticar um olhar político sobre a produção artística e cultural, o interesse não se limitaria à remuneração; mas se voltaria também para negociar objetivos e condições de trabalho, de veiculação do produto musical etc.
>
> GIF: Desenvolvendo esse tema dos usos da palavra, as falas de João Donato sobre sua recusa em nomear gêneros musicais são conhecidas e foram reiteradas por ele em entrevistas: **"Eu não gosto de botar nome nas coisas.** Isso é isso. Aquilo é aquilo. Isso é rock, aquilo é samba-canção ou aquilo é bossa nova. **Eu acho isso terrível**. (João Donato em entrevista para GAVIN, 2014, p. 38, grifos meus).
>
> (...) ele falou: "é funk?". Eu digo: "eu não sei, rapaz!" **Esses caras ficam atrás de rótulo para tudo o que eu faço**. Quando eu estava gravando o *Muito à vontade*, um disco de trio, que eu fiz com o Milton Banana e o Tião Neto, entrou o João Mello no estúdio e falou assim: "mas isso não é bossa nova". Eu digo: "**mas eu não falei que era bossa nova.** (...)" (GAVIN, 2014, p.23, grifos meus)

Outros exemplos de disputas pela nomeação de artistas, grupos, orquestras, obras, álbuns e gêneros musicais poderiam ser elencados, e são bastante comuns.

3. Considerações finais

O espectro de três casos contemplados neste diálogo cobre uma série de dinâmicas nas relações de trabalho musical, especialmente no eixo entre sujeitos que tipicamente produzem e trocam sua força de trabalho em relações autônomas e aquelas associações — grupos, bandas, conjuntos — formadas também com autonomia por eles/elas, musicistas.

Tratamos de associações variáveis, seja em grupos nomeados segundo a liderança de um/a musicista, ou em grupos que inventam e assumem um nome artístico de conjunto, apontando assim para uma identidade coletiva. Há também "maleabilidade" nas associações, de modo que podemos ver substituições de curto prazo, ou formações variadas sob o mesmo nome, ao longo de um prazo maior.

Sobre os usos e problemas da nomeação, da palavra e do discurso, o diálogo evidenciou uma linha de conexão entre o que aparece no nível da prática em grupos musicais e nas referências teóricas ligadas à ideia de "rede". A Teoria Ator-rede, ocupada em deixar aos atores a tarefa de definir conceitualmente e nomear suas redes, encontra em João Donato um caso pregnante do ponto de vista teórico, ao se deparar com um ator que resiste à nomeação que lhe caberia. Esse foco na problemática do uso da palavra por parte de músicos do samba moderno reforça a pertinência do referencial teórico para o estudo etnográfico/etnomusicológico — com os grupos mapeados aqui e em futuras investigações.

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002
.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade*: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. vol.1. São Paulo: Editora 34, 2009.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Sambajazz em movimento*: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). 2015.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas*: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO. 2007.

GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura*: um solo brasileiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

GUERRERO, Juliana. El Género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans*, n. 16, 2012.

INGOLD, Tim. *Líneas*: una breve historia. Barcelona: Gedisa, 2015.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015a.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Bauru/Salvador: EdUSC/EdUFBA, 2012

RIVRON, Vassili. *Blancs à la production et noirs à la percussion* : les destinées sociales de la samba dans la radio brésilienne(années 1920-50), CEISAL - ULB. 2007.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical*: uma etnografia entre estudantes universitários de música. 2005. 288f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005a.

SALGADO, José Alberto. Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 8, p.39-69, 2005b.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música folclórica e movimentos culturais. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-113, 2002.

Referências fonográficas

JOÃO DONATO. Muito à vontade. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP.

JOÃO DONATO. A bossa muito moderna de João Donato e seu trio. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP.

JOÃO DONATO. Donato/Deodato. EUA: Muse Records, 1973. 1LP.

JOÃO DONATO. Quem é Quem. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. 1LP.

GARRAFIEIRA. Garrafieira. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004. 1 CD.

MOACIR SANTOS. The Maestro. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP.

SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. Você ainda não ouviu nada! Rio de Janeiro: Philips,1964. 1 LP.

TURMA DA GAFIEIRA. Musidisc, 1956. 1 LP.

PRÁTICAS SONORO-MUSICAIS DA CULTURA LO-FI NA BAIXADA FLUMINENSE (RJ)

Reflexões etnomusicológicas sobre as práticas de gravação do projeto GAAX

Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
gabriel.islaz@gmail.com
GT 2 - Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Esta comunicação emerge de uma pesquisa de mestrado que se debruça sobre as práticas de gravação sonoro-musical adotadas por um coletivo de músicos negros na periferia do Rio de Janeiro (RJ). Esses músicos são afiliados à produtora cultural denominada Transfusão Noise Records. Tais práticas são experienciadas como uma das inúmeras referências identitárias e de estilo de vida mobilizadas pelos interlocutores deste estudo, atribuídas à expressão "cultura lo-fi". Por via de uma abordagem etnográfica virtual dialógica, conduzida durante o período pandêmico, entre meados de 2021 e o início de 2022, foram estudados "de dentro" pontos significativos das multiplicidades acionadas através da categoria estético-musical lo-fi, por sua vez articulada em sentido mais amplo com a cultura Do It Yourself (DIY).

Palavras-chave: Cultura lo-fi; Gravação sonora; Escritório da Transfusão.

SOUND-MUSICAL PRACTICES OF LO-FI CULTURE IN BAIXADA FLUMINENSE (RJ)

Ethnomusicological Reflections On GAAX's Recordings Practices

Abstract: This presentation stems from my Master's degree research, in which I followed sound/musical recording practices employed by a collective of Black musicians in the suburbs of Rio de Janeiro, affiliated with the cultural production entity known as Transfusão Noise Records. These practices are perceived as one of the numerous identity and lifestyle references activated by the participants of this study, associated with the term "lo-fi culture". Through a dialogic virtual ethnographic approach conducted between the latter half of 2021 and the early months of 2022, significant aspects of the multifaceted dimensions within the aesthetic-musical category of lo-fi were examined from within its boundaries, situated within the broader context of the Do It Yourself (DIY) culture.

Keywords: Lo-fi Culture; Sound Record; Escritório da Transfusão.

Introdução

O presente trabalho apresenta um recorte reflexivo de um trabalho de campo realizado em modalidade virtual durante a pandemia de Covid- 19 como parte do requisito da dissertação de mestrado em Etnomusicologia, concluída em 2022. Tal recorte aborda o percurso metodológico desenvolvido durante as interações virtuais que visavam acompanhar certas práticas sonoro-musicais da cultura lo-fi em contextos marcados pela informalidade e precariedade de meios de produção sonora.

A partir de uma rede de contatos via mídias sociais, pretende-se destacar a experiência etnográfica compartilhada com o músico Felipe Oliveira, idealizador do projeto *one-man-band* GAAX, do Rio de Janeiro. Na época da pesquisa, com 30 anos, Felipe me relatou que tem suas origens no município de São João de Meriti (RJ). Sua inserção na música

foi através do pai, que tocava violão e o inspirou a aprender o instrumento, da mesma forma fazendo-o considerar uma carreira na indústria naval, onde iniciou sua trajetória como soldador. O músico integra o coletivo cultural e selo musical Transfusão Noise Records, uma iniciativa que surgiu em 2004, fundada pelo músico, produtor e artista gráfico Lê Almeida na região da Baixada Fluminense. Ambos constituem parte dos sujeitos cujas práticas foram acompanhadas pelas ferramentas da etnografia virtual. Desde seus primeiros lançamentos, a Transfusão tem desempenhado um papel fundamental na chamada cena lo-fi (abreviação do termo inglês *"low fidelity"*, ou baixa fidelidade) e *indie rock de guitarra* da região do Rio de Janeiro. Esse impacto se intensificou consideravelmente após a criação do Escritório, a sede física da Transfusão localizada no centro da capital, o qual se tornou um conhecido polo de práticas e experiências ligadas à cultura lo-fi.

Cultura lo-fi na periferia urbana

Felipe e Lê se conheceram no final da década de 2000, graças a um amigo em comum. Após esse encontro, descobriram que compartilhavam a vizinhança em São João de Meriti (RJ). O contato com Lê introduziu Felipe à cultura *Do It Yourself*, que sem saber já fazia parte do seu gosto musical, especialmente no que diz respeito às bandas de *indie rock*. Lê também o iniciou na prática de gravação sonora caseira, inclusive cedendo os primeiros equipamentos que o músico viria a utilizar alguns anos mais tarde. Segundo Felipe, naquela época era comum entre os músicos da Baixada Fluminense emprestarem equipamentos e instrumentos musicais, o que também permitiu seu acesso a uma guitarra Giannini, marca nacional renomada por sua acessibilidade financeira.

Apesar de muitas vezes ser considerada acessível pelo senso comum, até pouco tempo a gravação sonoro-musical caseira costumava ser predominantemente ligada a cenários associados à população branca de classe média universitária, especialmente antes da popularização dos *smartphones* (Moehn, 2014; Del Picchia, 2015). O próprio gênero *indie rock* surgiu em um contexto em que prevaleciam indivíduos e grupos com privilégios sociais, tanto no Brasil (Gumes, 2011; Rocha, 2013; Sanzio, 2011) quanto no exterior (Fonarow, 2006; Harper, 2014; Spencer, 2008). Ao longo do tempo, o *indie rock* incorporou cada vez mais o *ethos* "faça você mesmo" (DIY). Em várias ocasiões durante as conversas com Felipe, pude observar as diversas formas pelas quais suas redes contribuíram na realização, divulgação e manutenção de suas práticas, que muitas vezes compreendia a avaria de equipamentos sonoros precarizados. Considerando as restrições significativas no acesso a materiais e recursos para produção musical, me perguntava: como seriam concebidos seus

envolvimentos com as tecnologias do som em termos de aprendizagem e manipulação criativa? Sendo esta uma das questões desenvolvidas ao longo da pesquisa, que também incluiu o estudo de outros projetos musicais como o conjunto de *garage rock afrolatino* Economic Freedom Fighters, gostaria agora de compartilhar minha experiência de acompanhamento etnográfico com Felipe em meio a seus afazeres musicais, focando particularmente na gravação sonoro-musical caseira por ele realizada em seu projeto conhecido como GAAX.

Na condição de um estudo etnomusicológico que se construía via trabalho em campo, a chegada da pandemia de Covid-19 em 2020 exigiu uma revisão imediata dos métodos e abordagens teóricas usualmente presenciais, para a situação de confinamento e virtualidade. Surgiram diversos questionamentos: quais considerações éticas são essenciais ao lidar com os sujeitos da pesquisa em um contexto de pandemia? Quais estratégias podem ser implementadas para contextualizar adequadamente as práticas sonoro-musicais nesse mesmo cenário? Quais são os desafios e abordagens para garantir uma imersão adequada e segura que respeite os limites entre pesquisador e colaboradores, considerando as restrições impostas pela Covid-19? Como garantir uma representação justa dos participantes na pesquisa etnomusicológica, empregando métodos efetivos para lidar com essa questão? Ao longo dos seminários durante o curso de mestrado, um arranjo teórico-metodológico foi gradualmente desenvolvido, incorporando soluções e desdobramentos para essas e outras perguntas. Esse arcabouço resultou da integração de perspectivas de autores e conceitos importantes de dentro do campo da etnomusicologia, bem como da análise de trabalhos etnográficos provenientes de diversas áreas.

Contribuições valiosas para uma fase inicial e adaptação metodológica foram extraídas da proposta de Anthony Seeger, que encara a análise das performances musicais na etnografia da música. Sua abordagem incentiva a considerar elementos para além do som, promovendo uma maior atenção tanto aos *performers* quanto às dinâmicas de interação com os participantes (Seeger, 2008, p. 253). Aportes conceituais de Sara Cohen e Thomas Turino destacam a relevância de estabelecer uma contextualização social como base para a investigação etnográfica com performances musicais (Cohen, 1993, p. 123; Turino, 1999, p. 15). Os autores enfatizam a importância de observar as características do cotidiano e promover uma reflexão constante e atenta sobre a representação etnográfica através da adoção de perspectivas dialéticas.

Ao rever e atualizar questões significativas que dizem respeito às assimetrias de poder na representação etnográfica da etnomusicologia, Jeff Titon advoga por um “novo trabalho de campo” que seja gerado genuinamente pelas relações humanas (Titon, 2008, p. 25).

Consoante a uma intensa discussão epistêmica repercutida em vários trabalhos de pesquisa qualitativa nas décadas de 1980 e 1990, a representação etnográfica na etnomusicologia passa a ser entendida e praticada, cada vez mais, de maneira dialógica com os colaboradores da pesquisa, debatendo-se questões como a autoridade e a simetria das vozes textualizadas. Em nosso percurso formativo no GEM/UFRGS, encontramos tais preocupações em torno da representação etnográfica na pesquisa etnomusicológica tematizadas em diversos trabalhos da coletânea "Mixagens em Campo" (Lucas, 2013).

Em uma interface pandêmica, na qual o contato físico estava estritamente limitado devido ao distanciamento social, as modalidades de colaboração presencial precisaram ser drasticamente adaptadas. Neste trabalho, essas interações foram transferidas para o ambiente virtual em uma transição orientada por uma revisão abrangente e acompanhamento intensivo das práticas etnográficas em várias partes do mundo, reconhecendo atualizações das etnografias do/no ciberespaço (Cooley et al., 2008; Escobar, 2016; Lupton, 2020; Miller, 2012; Polivanov, 2013). Isso se traduziu na observação de redes sociais, na troca de mensagens via aplicativos, em videochamadas e na elicitação de registros em formato de imagem ou voz (Ahlin, 2019).

Conforme já apresentado, a trajetória de Felipe tem origem em São João de Meriti e passa por uma virada de chave ao cruzar o caminho de Lê Almeida e dos membros da Transfusão. Após descobrirem que eram vizinhos, começaram a tocar juntos na banda de *indie rock* Suíte Parque, gravando dois EPs naquela mesma época. Entre seus 21 e 22 anos, Felipe relata vivenciar uma fase de mudanças e busca por autoconhecimento, o que o inspirou a compor muitas músicas com temáticas espiritualistas. Essa motivação surgiu a partir de sua saída do cristianismo, momento em que iniciou uma transição que o levou a explorar diferentes crenças e cosmovisões. Esse impulso tratou de levá-lo a buscar a ajuda de Lê para gravar um novo trabalho, que ele descreve como "uma outra parada experimental". Por sua vez, esse projeto aliaria elementos do *indie rock* que Felipe praticava, gerando movimentos de negociação de identidade que incorporam o gospel e o lo-fi.

EXPerimental Gospel Sessions: "Resistência"

Um exemplo do processo de manipulação criativa de Felipe pode ser observado na faixa de abertura do disco "EXPerimental Gospel Sessions", o primeiro álbum gravado por ele sob o nome GAAX, intitulada "Resistência", que apresento a seguir. A canção começa com um prelúdio que mistura o chiado elétrico de um amplificador de guitarra ao som do pedal de distorção. Esse aspecto particular diz respeito à presença do ruído deliberadamente

empregado à prática sonora. O ruído é uma característica que surge como uma prática sonora intencional em muitas gravações lo-fi que empregam tecnologias analógicas ou digitais, conforme exemplifica Marcelo Conter em sua pesquisa de doutorado sobre o lo-fi na música pop internacional (Conter, 2016, p 83). Como essa abordagem criativa se aplica ao trabalho de Felipe e aos outros músicos abordados neste estudo? De que maneira o ruído, a cultura lo-fi e a influência do gospel surgem e se relacionam nas escolhas criativas dele? Quais são os fatores determinantes da presença do ruído nessa prática sonoro-musical?

Resistência (Felipe Oliveira)	
Seções/Letra (em itálico)	**Descrição**
Prelúdio	A canção inicia com a presença de uma única guitarra que incorpora efeitos de distorção, acompanhada por um distintivo ruído elétrico ao longo de toda a composição, um som semelhante ao que se ouve em amplificadores de guitarra devido à rede elétrica. Essa guitarra desempenha um papel condutor durante toda estrutura musical, estabelecendo a atmosfera sonora da composição através de *power chords* (acorde de guitarra composto por apenas duas notas, a tônica e a quinta)
Resistência pra começar *A primeira fase* *Ansioso demais*	O vocal principal, interpretado por Felipe, inicia imediatamente após o fim do *riff* introdutório. A partir dali, a parte lírica é apresentada de forma contínua, sem repetições, mantendo uma progressão constante ao longo da música.
Longe *Me bloqueia* *Dentre tudo és a melhor solução* *Não há conselhos mais verdadeiros*	A música retoma o *riff* principal, repetindo-o duas vezes enquanto a letra é cantada simultaneamente. Após, os acordes dos primeiros versos da música são repetidos, criando familiaridade na estrutura musical.
Antiga aflição	O verso se inicia com um rompimento da familiaridade anteriormente estabelecida, evocando uma mudança de clima ao introduzir uma intenção mais intensa ou enérgica junto a uma nova sequência de acordes. Essa espécie de clímax culmina com um solo de guitarra distorcida.
O que passou ficou pra trás *Não sou mais incapaz* *Bendizer, ó* *Minha alma ao senhor*	O acompanhamento musical regressa à seção anterior ao solo, num crescendo. Uma segunda voz, mais alta, se une em coro, adicionando profundidade por meio de camadas vocais à música. Esse elemento permanece do verso "bendizer" até o término da letra.

Coda	No final da canção, o efeito de distorção na guitarra é desligado, "resistindo" o chiado elétrico. A guitarra muda seu caráter de *power chords* para tríades e notas melódicas, enquanto um solo de gaita de boca é tocado. A música se encerra com o som característico de botões sendo apertados, típico de gravações em fita cassete portátil, não somente aludindo o fim como literalmente o realizando.

De que maneira podemos interpretar o ruído presente ao longo de toda canção "Resistência"? Analisando-o sob a perspectiva de Novak (2015), na abordagem estética, o ruído muitas vezes é marginalizado, sendo tipicamente separado da música e considerado não intencional e indesejável. Correspondendo a diferentes valores culturais do som, o ruído reflete mudanças históricas nos discursos da inovação musical. Mesmo quando marginalizado nas tentativas de "musicalização", o ruído evoluiu como um aliado timbrístico na indústria da música, emergindo como um gênero musical capitalizado. Quando situado em um contexto discursivo de ampla circulação social, o ruído pode ser considerado um marcador de diferença no rompimento de normatividades. Nesse sentido, ele desempenha um papel como agenciador cultural na construção de atos de subversão. Por outro lado, podemos sugerir uma tendência contrária ao considerar que as principais correntes estéticas relacionadas ao ruído têm raízes sólidas no Norte Global em países hegemônicos como Japão, Estados Unidos e Inglaterra, retroalimentando uma linha conservadora. Considerando essa perspectiva, como podemos compreender os efeitos pretendidos e reais do ruído em práticas sonoro-musicais experienciadas em uma periferia urbana brasileira, como a vivenciada por Felipe? Essas características parecem ser negociadas por Felipe e suas "tecnomusicalidades" em diálogo com o lo-fi, indicando um ato de "resistência" (como o próprio nome da música diz).

No trecho destacado a seguir, em uma de nossas conversas em campo, Felipe ressaltou a natureza não comercial de sua gravação, enfatizando a capacidade de expressar aspectos íntimos de sua personalidade. Ele também mencionou suas dificuldades em abordar a música de uma perspectiva comercial, preferindo concentrar-se na expressão de suas emoções e sentimentos. Possuindo os meios de gravação, ele tem o controle sobre os objetivos de sua prática sonoro-musical. Esse enfoque pode ser visto como uma forma de resistência ao modelo materialista, capitalista e hegemônico que muitas vezes domina a indústria da música, onde o lucro é o principal objetivo, abrangendo todos os aspectos da prática sonoro-musical, incluindo sua performance vocal e o uso do microfone. Pode-se então considerar nesse caso o ruído como um marcador social? E quanto à sua presença, como Felipe a negocia em meio às

suas tecnologias do som, o material sonoro-musical produzido e as intenções que orientam sua gravação?

Composta por quatro seções distintas, a instrumentação de "Resistência" se apresenta através de uma guitarra que incorpora efeitos de distorção, assumindo o papel condutor em toda a estrutura da música. O vocal principal, interpretado por Felipe, apresenta a letra de forma contínua, sem repetições, enquanto uma segunda voz se junta em coro nos versos "bendizer, ó / minha alma ao senhor". Além disso, ao final da música, uma seção destacada apresenta um solo de gaita de boca, complementando-se com a guitarra. A letra, entregue pela voz de Felipe, narra sua própria jornada de transição pessoal, incorporando elementos característicos de espiritualidade e louvor, como ele mesmo me apontou em uma de nossas interações:

> O disco eu gravei todo de cara, o "EXPerimental Gospel Sessions". Foi um disco que eu não tava usando nada. E... a captação foi um bagulho muito louco, que não seria dessa maneira hoje, mas foi muito orgânico, tá ligado? Eu fiz essa parada de uma forma de eu me expressar espiritualmente. E é realmente gospel mermo [1], o primeiro disco ele é gospel mermo. É de verdade, mermo. É realmente música gospel experimental. Mas foi só esse, os outros depois é outra parada.
>
> Eu tava ouvindo muito Guided by Voices, Daniel Johnston, umas parada assim. Eu tinha essa noção que era possível a gente fazer um disco que a estética não seria tão comercial, seria uma coisa mais caseira, mais intimista, e aonde eu poderia demonstrar coisas mais íntimas minhas. Então, quando gravei foi muito intimista a parada. E foi muito diferente, porque eu não tinha muita noção, tava aprendendo a fazer a parada e gravando, tá ligado?
>
> Então tipo assim, eu tenho um recurso, eu faço o que eu quero, eu posso fazer o que eu to sentindo, o que eu quero, e demonstrar o máximo aquilo que tá dentro de mim, que é música. Até agora, cara, eu não consigo ter essa ambição, imaginar, eu não consigo ter uma visão comercial da música, mano. Talvez esse seja um ponto que eu me limite, eu não sei, eu não consigo pensar de uma maneira ampla de agradar todo mundo. É como se eu fizesse uma parada pra mim. E isso é uma coisa que eu to meio que numa transição agora, diferente né? Algumas coisas eu queria fazer de um jeito, e eu não fiz... sei lá.
>
> (Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

Lê Almeida emprestou a Felipe os equipamentos necessários para sua gravação, que consistiam em um gravador analógico portátil Tascam de seis canais, que estava sem uso na época, e um microfone dinâmico em mau estado de conservação. Além disso, ele ensinou ao

[1] Uma das abordagens consideradas nesta pesquisa, em sintonia com as orientações de Cohen (1993) sobre a construção de etnografias, envolveu a atenção cuidadosa ao ritmo e à sonoridade das vozes dos colaboradores que se manifestam ao longo dos capítulos da dissertação: inspirado pelos recursos estilísticos presentes nas literaturas da perifa, como por exemplo em “O sol na cabeça” (2018), de Geovani Martins, tomei atenção em captar na escrita as entonações, repetições que permeavam nossas conversas. Isso inclui expressões como “mermo/meixmo” (mesmo), “mó” (maior), cê (você), e outras vocalizações marcadoras de identidades e cosmovisões dos interlocutores.

amigo como operar o equipamento, algo que Felipe inicialmente encontrava dificuldades. Segundo Felipe, tudo ocorreu "de uma forma orgânica e não planejada, aconteceu naturalmente". A partir desse ponto, ele começou a explorar o suporte de gravação de maneira rudimentar para criar seu primeiro álbum.

> Cara, eu tinha um cabeçote da Gradiente... não, da Sony, onde tocava vinil, tape e eu conseguia ligar a Tascam. Esse cabeçote seria um receiver, tá ligado? É um receiver, sabe aqueles grandão que toca CD, vinil, tudo. Eu tinha aquela parada. E quando eu gravei o "EXPerimental", cara, eu não usei fone de ouvido pra gravar os segundos instrumentos. Eu ouvia o som, tipo assim, eu tava com o microfone gravando o instrumento e esse microfone captava o instrumento de base que eu tava ouvindo e o instrumento que eu tava gravando. Sempre no fundo de algum instrumento que eu tava gravando tinha o fundo da base, porque eu não usava fone, porque não tinha entrada de fone, tá entendendo?
>
> Então eu não gravei nenhuma faixa usando direito lá "ah, eu vou botar o fone de ouvido e vou gravar essa faixa aqui". Não. Não rolava assim. Eu ouvia todas as faixas como base pra gravar, ah, "gravei uma guitarra, gravei um baixo, gravei uma escaleta, um berimbau, qualquer coisa". Aí eu tocava o instrumento em cima daquela base, que eu tava ouvindo ela, tá ligado? Foi um bagulho bem trash, bem trash mermo a gravação. Foi um recurso que eu tinha, porque não funcionava fone de ouvido nessa Tascam. Tinha que ouvir do próprio instrumento, ouvir o próprio retorno da caixa, e usava o retorno como subcamada gravando uma outra camada. Foi bem doido cara, bem doido! Eu não gravo assim mais hoje, agora eu gravo na moral, com fone e tal. Mas no início era o recurso que eu tinha e eu precisava gravar essa parada.
>
> Eu usei um microfone cheio de durex, microfone muito zoado mermo, e a Tascam. Foi bem trash a parada, era o que eu tinha mano. Eu não tinha nenhum recurso, tá ligado? Eu tinha os instrumentos, a Tascam, e essas parada. Eu sabia que poderia gravar uma coisa minha e meti as escalas, gravei e não imaginava qual seria o retorno disso, jamais. Começou assim.
>
> (Felipe Oliveira, D.C. 03/11/21)

As considerações de Felipe sobre a "naturalidade" da criação de seu primeiro disco talvez projetem uma espécie de "autenticidade". Paralelamente, Conter em seu estudo já havia incluído Daniel Johnston (1961-2019), músico citado por Felipe como influência, em um *hall* de territórios de significação que se expressam entre amadorismo, autenticidade e espiritualidade, com um foco particular neste último aspecto. Daniel Johnston, compositor californiano radicado em Austin, Texas, se fez conhecido por gravar sozinho dezenas de álbuns em fita cassete em sua casa utilizando apenas um gravador portátil (Conter, 2016, p. 181 e 189), o que se assemelha ao processo descrito na prática de Felipe. Daniel Johnston ganhou destaque nos Estados Unidos na década de 1990 devido à admiração pública de músicos renomados, como Kurt Cobain, o vocalista do Nirvana. No entanto, sua notoriedade internacional só se consolidou em 2005 com o lançamento do documentário "The Devil and

Daniel Johnston" de Jeff Feuerzeig. A trajetória de Daniel foi marcada por desafios significativos, incluindo transtornos de bipolaridade, esquizofrenia e surtos psicóticos, que influenciaram tanto suas práticas sonoro-musicais quanto sua carreira profissional como artista. Para Felipe, assim como muitos outros na Baixada, artistas como Johnston e várias bandas indies eram conhecidos principalmente através das lojas de discos locais. As músicas eram ouvidas por meio de gravações "piratas" em CDs, que eram compartilhados entre os amigos da região. Essa dinâmica de compartilhamento de música ressalta a forma única como a cena musical da periferia acessava e se relacionava com influências externas, moldando suas práticas sonoro-musicais e perspectivas.

Semelhante à Felipe, as gravações de Johnston também ocorriam “de cara”, em um único take, e se caracterizavam por paisagens sonoras ruidosas e letras que abordavam temas cotidianos que iam de preocupações existenciais a desenhos infantis. Ao propor a ideia de um território de significação de espiritualidade nas práticas sonoras lo-fi, Conter pondera sobre os atributos sonoros da fita cassete no discurso estético-musical de Johnston da seguinte forma:

> ….o chiado da fita cassete, às vezes discreto, às vezes agressivo, brigando em intensidade com a música ali gravada, os ruídos dos botões do boom box cortando a gravação e o leve abafar de fitas mastigadas são sonoridades que compõem a paisagem sonora de suas obras. Tais efeitos intensificam a ideia de produção amadora, espontânea. É nesse sentido que os registros fonográficos lo-fi seriam capazes de recuperar a espiritualidade da música, e é na obra de Johnston onde isso fica mais evidente (CONTER, 2016, p. 188).

Ao pensar o território de espiritualidade, o autor afirma que ela

> aqui expressa menos uma questão efetivamente religiosa, e mais um discurso sobre a essência do artista, o estabelecimento de um ambiente, uma atmosfera que remete a ideias transcendentais (CONTER, 2016, p. 200).

A hipótese que surge é que o primeiro trabalho de GAAX estabelece um discurso sonoro-musical profundamente enraizado na espiritualidade, não somente na forma lírica, mas também remontando algumas ideias já expressadas em Johnston a partir da utilização de tecnomusicalidades contemporâneas ao compositor. Embora Felipe mencione a influência do músico em sua trajetória, sugiro inquirir o contexto social em que Felipe estava inserido (cf. Cohen, 1993) e as práticas imbricadas na aquisição dos aparelhos sonoros. Aí encontramos um ponto crucial em todo envolvimento experienciado: Felipe enfatiza que, naquela época, tanto ele quanto a maioria dos seus amigos não possuíam bens tecnológicos como computadores pessoais, o que descartava a possibilidade de realizar gravações digitais por ele

naquele momento. Ou seja, sua (falta de) opção pelo equipamento analógico estava intrinsecamente relacionada às imposições do contexto social em que viviam.

Considerando o "EXPerimental Gospel Sessions" como embrião do projeto GAAX, é importante observar que, de acordo com Felipe, alguns dos discos subsequentes assumiram características diferentes em relação ao seu trabalho inaugural. À medida que foi incorporando outros membros do coletivo Transfusão como uma banda (com bateria, baixo, guitarra e violão) e passou a gravar em computadores pessoais, os álbuns subsequentes, como "Campo dos Sonhos" e "Senhor da Ciência", apresentaram distintas abordagens. No decurso de nossas interações, o músico ressaltou diversas vezes que cada disco refletia sua realidade atual e o tempo disponível, ocasionando resultados distintos que nem sempre atendiam às suas próprias expectativas.



Figura 1 – Gravador portátil Tascam de seis canais utilizado por Felipe na gravação de seu primeiro álbum.
Fonte: Felipe Oliveira/Acervo Pessoal

Reflexões finais

A partir do trabalho de campo deste estudo, pode-se observar que as práticas de criação estética do projeto GAAX, articuladas dentro da cultura lo-fi, podem conectar arranjos tecnológicos novos e familiares que se desenvolvem à medida que surgem oportunidades de adquirirem outros equipamentos e ampliarem seus conhecimentos no manuseio das tecnologias do som. As “características lo-fi” se apresentam geradas pela territorialização através da prática e da escuta na figura de músicos e ouvintes, como também reverberam questões sobre a continuidade das práticas de gravação sonora como no caso do músico Felipe. Será que essas negociações feitas a cada álbum podem levar a mudanças nos discursos estético-musicais do GAAX? Que papel o ruído desempenha quando seu fazer musical migra para o espaço digital de um software de gravação? Os discursos de espiritualidade e ruído permanecem relevantes em contextos de tecnologias mais recentes?

Ao considerarmos o coletivo, é notável que as relações com os colegas da Transfusão e do Escritório são vistas como geradoras de movimentos, envolvendo trocas materiais e/ou pedagógicas. Entre ensinamentos técnicos de gravação sonora ou de referências musicais, eles constituem a cultura lo-fi como um *ethos* que está presente no seu cotidiano musical. Os músicos aqui lidam com ferramentas que, dentre suas particularidades, expressam identidade e resistência. Portanto, a tentativa de compreender o lo-fi "de dentro", como uma cultura experienciada pelos colaboradores desta pesquisa, me engajou tanto em reflexões sobre suas práticas, quanto nos múltiplos entendimentos "de dentro" no chamado universo "independente" na música popular. Esses encontros ajudam a visibilizar projetos comprometidos e engajados de forma estética, política, sonora, musical, que evolvem de uma cultura lo-fi da periferia e colaboram com a Etnomusicologia na missão de ampliar perspectivas educacionais e formativas, historicamente centradas no ensino superior em uma juventude universitária de classe média branca.

Referências

AHLIN, Tanja; LI, Fangfang. From field sites to field events: Creating the field with information and communication technologies (ICTs). *Medicine Anthropology Theory*, v.6 n. 2, p. 1–24, 2019.

BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). *Shadows in the field*: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, v.12 n.2, 1993 (pdf)

CONTER, Marcelo. *LO-FI*: Música pop em baixa definição. Porto Alegre: Appris, 2016.

COOLEY, Timothy; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. Virtual Fieldwork: Three Case Studies. In: *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York, 2008.

DEL PICCHIA, Paulo. Discos em Construção - etnografia dentro de estúdios. *Cadernos de campo*, n. 24, p. 117-139. São Paulo, 2015.

ESCOBAR, Arturo. *Bem-vindos à Cyberia*: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, J. & RIFIOTIS, T. Políticas etnográficas no campo da cibercultura. Brasília: ABA Publicações ; Joinville : Editora Letradágua, 2016

FONAROW, Wendy. *Empire of Dirt*: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music. Wesleyan University Press, 2006.

GUMES, Nadja Vladi. *A Música Faz O Seu Gênero*: Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia, 2011.

HARPER, Adam.*Lo-Fi Aesthetics in Popular Music*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Oxford, 2014.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo*: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LUPTON, Deborah. *Doing fieldwork in a pandemic* (crowd-sourced document). 2020. Available at: https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/edit ?ts=5e88ae0a

MILLER, Kiri. *Playing Along*: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance. Oxford University Press, 2012.

MOEHN, Frederick. "The Pro Tools Generation: Digital Culture, Liveness, and the New Sincerity in Brazilian Popular Music. In: VILA, Pablo. *Music and Youth Culture in Latin America*: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires. Oxford University Press, 2014.

NOVAK, David. Noise. In: NOVAK, D. SAKAKEENY, M. (Org.). *Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015. p. 125-138.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, a. 2 n. 3, p. 61-71, 2013.

ROCHA, Ane. *Construindo desejos e diferenças*: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2013.

SANZIO, Rafael. *A Cena Musical Indie em Belo Horizonte*: novos padrões de carreira no interior de uma cena local. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de campo*, n. 17, p. 237-260. São Paulo, 2008.

SPENCER, Amy. *DIY*: The rise of lo-fi culture. London: Marion Boyars, 2008.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ; Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the field*: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos*, v.11: Música e sociedade. Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 1999.

ENTRE EDITAIS E ESTRATÉGIAS

Como dois grupos de trabalhadores da música em Sergipe se mobilizam frente às políticas culturais

João Luís dos Santos Meneses
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
joaoluismeneses92@gmail.com
GT 2 - Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Com a expectativa de implementação das leis culturais – Lei Paulo Gustavo e Lei Aldir Blanc 2 – em 2023, diversos artistas têm se mobilizado para entender o funcionamento dos editais e, dessa forma, elaborar estratégias para serem beneficiados. Para descrever algumas dessas ações, analisei as condutas de dois grupos: uma rede de cantores que atuam em bares e eventos; e uma banda de samba. Como aporte teórico, utilizei o conceito de "campo" de Bourdieu (1996), as classificações de quatro campos performáticos propostos por Turino (2008), o conceito de "modos de ralação com a música" de Campos (2007) e o conceito de "trabalho alienado" de Marx (2006). Identifiquei que as políticas culturais constituem um espaço social de luta, marcado por relações de força, interesses e estratégias, no qual os dominantessão músicos cuja imagem está associada ao "campo de gravação" e/ou de "apresentação", e não dependem do trabalho musical para a subsistência. Já os pretendentes, isto é, sujeitos posicionados mais abaixo na hierarquia, são músicos mais dependentes do trabalho musical e, consequentemente, são associados ao "campo participativo sequencial", o que lhes confere menos prestígio. Para tanto, adotei como recursos metodológicos: observação participante, entrevistas semiestruturadas, registro de performance, transcrição de discursos expressos em eventos oficiais, plataformas de internet e conversas informais.

Palavras-chave: Trabalho musical; Políticas culturais; Lei Paulo Gustavo; Lei Aldir Blanc; Aracaju.

BETWEEN CALLS FOR PROPOSALS AND STRATEGIES

How Two Groups of Music Workers in Sergipe Mobilize in Response to Cultural Policies

Abstract: With the anticipated implementation of cultural laws – the Paulo Gustavo Law and Aldir Blanc 2 Law – in 2023, numerous artists have been mobilizing to understand the workings of the calls for proposals, and thus, to devise strategies to benefit from them. To describe some of these actions, I analyzed the behaviors of two groups: a network of singers who perform in bars and events; and a samba band. As a theoretical framework, I employed Bourdieu's (1996) concept of "field", Turino's (2008) classifications of four performative fields, Campos' (2007) concept of "modes of engagement with music", and Marx's concept of "alienated labor" (2006). I identified that cultural policies constitute a social space of struggle, marked by power relations, interests, and strategies, in which the dominant figures are musicians whose image is associated with the "recording field" and/or "presentation", and do not rely on musical work for subsistence. On the other hand, the aspirants, that is, subjects positioned lower in the hierarchy, are musicians more dependent on musical work and, consequently, are associated with the "sequential participatory field", granting them less prestige. For this study, I adopted the following methodological resources: participant observation, semi-structured interviews, performance recording, transcription of speeches expressed in official events, internet platforms, and informal conversations.

Keywords: Musical work; Cultural Policies; Paulo Gustavo Law; Aldir Blanc Law; Aracaju.

Introdução

A pandemia da COVID-19 afetou drasticamente muitos grupos sociais, dentre eles, os músicos autônomos que atuam no setor terciário da economia. O Estado, por sua vez, através de esforços de parlamentares progressistas, providenciou ações assistencialistas para a população mais prejudicada. Na área artística, a ação mais relevante foi a implementação da Lei de Emergência Cultural 14.017/2020, popularizada como Lei Aldir Blanc. Embora tal ação tenha beneficiado a classe artística, descentralizando a aplicação de recursos, a

distribuição em níveis estaduais e municipais adotou um *modus operandi* que pareceu não considerar as especificidades de determinados trabalhadores da arte, como músicos que se relacionam com o trabalho musical de maneira dependente para a subsistência. Por isso, e com a previsão de outras duas leis para o ano de 2023 – Lei Paulo Gustavo (LPG) e Lei Aldir Blanc 2 (LAB2) –, artistas e grupos se mobilizam para concorrer a futuros editais. Neste artigo, analiso algumas estratégias adotadas.

Atualmente existe um considerável escopo de estudos que permite algumas generalizações acerca da atividade profissional de músicos: os trabalhadores da música atuam muitas vezes como *freelancer* e possuem perfis flexíveis; atuam em frentes que não representam sua primeira opção artística; as interações são permeadas por informalidade; o trabalho é marcado por instabilidade; a remuneração é insuficiente para uma subsistência ideal etc (SALGADO, 2006; SEGNINI, 2011; MENGER, 2005; ERTHAL, 2018; REQUIÃO, 2010). Assim são caracterizadas as práticas de diversos músicos profissionais, especialmente àqueles que dependem em algum nível do trabalho musical para a subsistência. Como tal dependência reflete a identidade do indivíduo?

Karl Marx (1818-1883) compreende o trabalho humano como mediador da formação do ser social, na qual ele distingue trabalho livre e trabalho alienado (MARX, 2006). Para o autor, o trabalho é uma atividade humana fundamental, através do qual os sujeitos transformam a natureza e, consequentemente, transformam a si mesmos. Logo, o trabalho não é apenas um meio de subsistência, mas é, sobretudo, uma forma de o homem se expressar e se reconhecer. Porém, quando o trabalho é endereçado à produção capitalista, há uma distorção em seu sentido e, ao invés de ser uma expressão de sua individualidade e criatividade, torna-se um meio para atingir eficiência e lucratividade. A partir disso, Marx desenvolve o conceito de alienação no trabalho.

Em consonância, o filósofo Byung-Chul Han (1959-) sugere que uma das principais características do século XXI é seu estímulo ao desempenho e ao trabalho multitarefado. A busca pelo "bem-viver" é substituída pelo "sobreviver". Han defende o ócio como condição humana fundamental. A ausência de ócio é inimiga do aprofundamento contemplativo, da criatividade ou meditação artística (HAN, 2015).

Entretanto, apoiar-se na visão marxista não significa comungar com ideias românticas, nas quais o gênio criador é alheio ao mundo burocrático. Pelo contrário, é a partir da investigação etnográfica que busco compreender como as convenções de trabalho musical condicionam um tipo de labor oposto àquele idealizado por Marx. Em outros termos, busco

analisar como a dependência do trabalho musical para a subsistência torna a sua atividade rotineira e "alienante"[1], o que altera seu modo de relação com a música e com a sociedade.

A partir de uma análise dos principais aspectos analíticos em processos de seleção em editais da LAB, e das suas premiações – gravação de single, EP, álbum, DVD –, é possível constatar que os critérios de seleção indicam um direcionamento dos recursos para o "campo de gravação". Segundo Turino (2008), esse campo é caracterizado como de "alta fidelidade" ou "arte de áudio de estúdio". O autor enfatiza o domínio dessa área sobre outras práticas musicais, especialmente em sociedades capitalistas:

> A concepção cultural da música mudou para gravações – a forma pela qual a maioria dos cosmopolitas experimenta a música – como a "coisa real", não como uma representação de outra coisa. Nas sociedades capitalistas, músicos e músicas "reais" ou pelo menos bem-sucedidos são amplamente conceituados em relação a apresentações profissionais, gravações (vídeo e áudio) ou (geralmente) alguma combinação dos dois. Mesmo para bandas de bares locais, tornou-se obrigatório fazer CDs para promoção e venda em shows, se quiserem ser levados e se levarem a sério (TURINO, 2008, p. 25).

Os critérios também valorizam performances do "campo apresentacional", que, segundo Turino (2008), se caracteriza pela: distinção artista-público; responsabilidade social do artista em manter o público aos detalhes sonoros e estéticos; roteirização e prefixação do repertório; mudanças dramáticas e contrastes internos; pré-planejamento e definição formal da música, da duração dos solos, dos inícios e finais de uma peça. "Esse modo de preparação indica a concepção de uma peça musical como um item definido, um objetivo de arte" (TURINO, 2008, p. 54). Neste campo, os critérios de avaliação são medidos por habilidade técnica, virtuosismo e capacidade de inovação. Nesse sentido, pessoas que mantém suas carreiras profissionais alinhadas ao campo "apresentacional" também possuem mais chances de aprovação.

Ainda que olhemos com naturalidade a dominação dos campos de gravação e de apresentação, é preciso questionar as desigualdades que os editais perpetuam ao submeter todas as práticas musicais a uma competição que faria sentido somente para artistas do campo apresentacional de gravação. Entre os critérios de avaliação, destaca-se a análise de portfólio, que, em outros termos, quer dizer a quantificação de gravações artísticas ou shows. Desse modo, um músico com maior quantidade de gravações e shows do tipo "apresentacional" tem um portfólio vantajoso, enquanto um artista com maior quantidade de trabalhos como *freelancer* em bares e eventos, por exemplo, tem um currículo "menos extenso".

[1] Não pretendo categorizar pessoas como "alienadas", mas sim identificar contradições entre práticas desejadas e práticas cotidianas, destacando possíveis desconexões entre intenção e ação.

Considerando as teorizações de Bourdieu (1996), as políticas culturais constituem um "campo", isto é, um espaço social de lutas, marcado por relações de força, interesses e estratégias, no qual os dominantes, ou seja, pessoas numa posição mais elevada, são músicos cuja imagem está associada ao campo de gravação ou de apresentação, enquanto os pretendentes, sujeitos posicionados mais abaixo na hierarquia, são músicos mais dependentes do trabalho musical para a subsistência e, consequentemente, são associados ao "campo participativo sequencial" (TURINO, 2008).

Turino define o tipo "sequencial" como aquela que possui valores participativos, mas que envolve também aspectos de outros campos. Neste tipo de performance cada indivíduo ou grupo se apresenta para outras pessoas, ou seja, há distinção entre artista e público. O exemplo dado pelo autor é o de um karaokê, que contém: gravações de alta fidelidade para ser usadas como acompanhamento; performance apresentacional, com uso de palco, microfones, aplausos; e, embora se aproprie de aspectos mercadológicos, já que se pretende reproduzir padrões de grandes ídolos, há um estímulo à participação do público, seja na estruturação sonora – canto e palmas, por exemplo – seja na dança. "A principal característica que torna o karaokê participativo é o *ethos* subjacente de que os outros presentes eventualmente farão uma música" (TURINO, 2008, p. 49).

Com efeito, dois dos meus interlocutores fazem analogias semelhantes: "[...] tem que pensar que é tipo um karaokê, velho! Bota um microfone lá de reserva e tchau" (Torugo). O outro enfatiza: "é porque é humilhante o que agente faz [...]. A gente é um karaokê humano. Eu mesmo vou estudar pra concurso. Quando passar, só vou tocar quando pagarem pra eu cantar o que eu quiser e fazer o que eu quiser" (Matheus Maya).

Numa etnografia anterior, fiz algumas reflexões que corroboram com essa reflexão:

> A acessibilidade de pessoas ao espaço reservado aos músicos faz com que elas se sintam livres para interferir, de várias maneiras, muitas vezes, podendo danificar os instrumentos e/ou machucar os artistas fisicamente. Frequentemente, apropriam-se do microfone para cantar ou proferir gritos, enquanto o show é realizado, algo análogo a um karaokê (MENESES, 2020).

Apresentando os interlocutores

A partir disso, apresento dois grupos de músicos, um dominante e outro pretendente, e descrevo algumas estratégias utilizadas na competição por editais.

Grupo TMJ

O grupo "TMJ" é formado por três cantores: Torugo Teles, Matheus Maya e eu, Jão Luís. Recebeu essa nomenclatura a partir de um grupo de *WhatsApp,* por representar as iniciais dos nomes de cada integrante e por fazer referência ao termo "tamo junto". O grupo foi criado entre os anos 2016 e 2017, como uma rede colaborativa. Nele, são realizadas discussões diversas a respeito das convenções de trabalho em bares e festas particulares.

O grupo é composto por artistas que dependem do trabalho musical para a subsistência. São aspirantes a uma ascensão mercadológica, enquanto o atual trabalho é encarado como provisório. No entanto, os objetivos artísticos são frequentemente adiados, devido a necessidades materiais imediatas e por consequência das condições precárias de trabalho: 3 horas de show, baixos cachês, estilos de vida insalubres, baixas condições acústicas e de infraestrutura, repertório alheio ao gosto pessoal. Desse modo, cantores adiam gravações por queixa de rouquidão, instrumentistas reclamam de falta de tempo para estudos, afirmando que só tocam seus instrumentos na momento de trabalho etc.

Victor Hugo Teles, 33 anos, adotou seu nome artístico em 2010 ao começar a se apresentar em bares. Ele oferta seu trabalho em quatro formatos, ajustando os preços de acordo com a duração do show. Tem origem socioeconômica estável, mas depende atualmente da música para auxiliar sua família.



Figura 1: Tabela de preços de Torugo Teles.

Foi influenciado musicalmente pelo pai, conhecido como "Torugão," que tinha alguma ligação com a música, mas “como passatempo”. O envolvimento do pai com a música profissional começou depois que Torugo encontrou estabilidade na cena musical local. Torugo percebeu sua inclinação à música aos 12 anos, quando participava de rodas musicais com amigos e identificou que “tinha algo especial” em sua voz. A partir de 2010, aos 19 anos, começou a fazer shows em bares e a ganhar dinheiro com música. Mas foi apenas em 2014 que ele percebeu que a música era mais lucrativa do que suas outras ocupações. Apesar de seu foco principal ser bares e festas privadas, Torugo também atua como professor, oferecendo aulas particulares de canto e violão, e como preparador vocal para companhias de teatro.

Já Matheus de Oliveira Macedo, conhecido como Matheus Maya, é o mais jovem do grupo, tanto em idade quanto como integrante. Seu nome artístico foi escolhido a partir de sugestões do pai e amigos, buscando um nome composto “para soar mais melódico”. Começou a se apresentar publicamente aos 12 anos, participando de eventos escolares, como gincanas e feiras culturais. Sua afinidade com a música surgiu na infância, influenciado pelo avô, sanfoneiro. A profissão de seu pai, produtor artístico, também teve um impacto significativo em sua carreira. Matheus cresceu em um contexto socioeconômico humilde, no bairro Bugio, zona norte de Aracaju. Sua família enfrentou desafios financeiros. A carreira profissional na música teve início em 2012, quando ganhou dinheiro pela primeira vez. Atualmente, Matheus depende exclusivamente da renda obtida com a música.



Figura 2: Tabela de preços de Matheus Maya.

O grupo pode ser caracterizado, portanto, como um conjunto mais próximo ao "campo participativo sequencial" (TURINO, 2008). Sua atividade laboral se distancia do idealizado por Marx (2006), já que, mesmo em dias de folga, geralmente não há espaço para ócio criativo e, assim, compor, fazer arranjos e/ou programar os próximos passos artísticos. No âmbito das políticas culturais, são pretendentes (BOURDIEU, 1996), já que não possuem portfólio adequado e sua imagem está associada ao "músico de barzinho".

Samba do Arnesto

A banda "Samba do Arnesto", cujo nome faz referência à famosa composição de Adoniran Barbosa, "é um projeto criado pelos irmãos Rafael Oliva, Roque Sousa, juntamente com João Alberto, [que] com o tempo foi ganhando corpo e também mais integrantes"[2]. Atualmente, o conjunto é composto por cinco músicos fixos: Rafael – voz e violão; Joãozinho – voz, surdão, congas e efeitos; Roque – voz, pandeiro, tamborim e efeitos; Luquinhas – voz, cavaquinho, rebolo e pandeiro; e Nonato – bateria. Entretanto, há uma flexibilidade quanto à formação instrumental e às funções que cada um exerce. Em ocasiões onde há a necessidade de tocar outros gêneros musicais, como no carnaval, por exemplo, eles mudam a disposição da banda: Roque passa a tocar contrabaixo; Joãozinho e Luquinhas tocam guitarra; e outros músicos são contratados como *freelancer*: dois percussionistas, um saxofonista e um trompetista.

Entre os integrantes, somente Joãozinho ganha um dinheiro significativo com música. Além do Samba do Arnesto, ele trabalha como *freelancer* e tem um projeto paralelo chamado "Voodoo Cigano". Luquinhas é recém-formado em Direito e, por enquanto, apesar de não depender da música para viver, só obtém renda com música através do Samba do Arnesto. Nonato é advogado e tem a música como *hobby*. Os irmãos Rafael e Roque são servidores públicos e atuam, respectivamente, na área de Design e Direito. Para estes, o dinheiro com música representa uma renda complementar, principalmente "depois que o projeto com a Samba do Arnesto cresceu e ganhou mais notoriedade, isso lá pelos idos de 2015" (Roque).

Roque comenta que não tem tabela de preços bem definidos, mas que procura manter um padrão coerente com a cena:

> A gente começou a se profissionalizar, a ter uma cartilha de preços, [que varia] a depender do show, do tempo de show, do local, tudo isso. A gente sabe avaliar, sabe passar um preço que esteja de acordo com o mercado e que esteja de acordo também com o momento da banda, né? A gente começou a se organizar mais, temos um MEI, né, uma CNPJ hoje. Temos uma conta onde reunimos a conta da banda. Ali saem os depósitos pra cada um. Às vezes caixa pra gente poder pagar os ensaios. E

[2] Informação extraída do *release* da banda.

> agora o exemplo da produção musical que a gente pagou um produtor musical, que a gente tava com pretensão de fazer esse disco aí no segundo semestre.

Entre os acontecimentos considerados mais relevantes da carreira, os músicos destacam a apresentação realizada no Réveillon de Aracaju[3] em 2018, que reuniu naquele ano mais de 150 mil pessoas. A participação na 35ª edição do Festival de Artes de São Cristóvão[4], também no ano de 2018, foi igualmente importante para a Ascenção comercial da banda, pois reuniu artistas nacionalmente conhecidos. Além disso, eles organizam eventos próprios anualmente: o "Baile Perfumado", no mês de junho; uma homenagem ao Dia Nacional do Samba, em dezembro; e o bloco "Vem ni mim Arnesto"[5]. Este último é o evento mais popular e "foi criado com o objetivo de resgatar a tradição do carnaval de rua que estava adormecida na cidade, durante os anos de Pré-caju". A banda é frequentemente contemplada em editais de cultura.



Figura 3: Samba do Arnesto na edição do Baile Perfumado de 2018.

Um jogo frente a dois editais

Considerando os editais previstos para 2023 – LPG e LAB2 –, os dois grupos manifestam interesse e entusiasmo para possíveis contemplações. Ambos têm realizado ações estratégicas nesse sentido. Para isso, utilizam-se como referências os editais da LAB, com seus

[3] Evento realizado pela prefeitura de Aracaju. É a única festa pública que marca o ritual de ano novo da cidade, responsável por atrair, além de turistas, moradores de vários bairros e cidades da Região Metropolitana.
[4] Cidade vizinha. Foi a primeira capital do Estado de Sergipe. Atualmente, compõe a Grande Aracaju.
[5] Esse bloco foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de Aracaju em 2023, com a Lei Municipal n° 5761, de 29 de agosto de 2023.

respectivos critérios de avaliação. Tais critérios, de maneira geral, apresentam três instâncias analíticas: estética; efeito multiplicador; e potencial de realização, como demonstra a figura 4.

CRITÉRIOS	PONTUAÇÃO
Excelência, originalidade e relevância da proposta: Qualidade, compatibilidade da proposta e contribuição para a valorização cultural e artística local.	0 a 20
Efeito multiplicador: - Proposta de interesse público e impacto social;	0 a 20
Potencial de realização do Proponente: - Serão analisadas as informações e documentos apresentados no portfólio que esta na Plataforma https://mapas.cultura.se.gov.br.	0 a 20
PONTUAÇÃO MÁXIMA TOTAL	**60 pontos**

Figura 4: Critérios de seleção no "Edital de premiação para gravação musical, videoclipes, EP's, CD's e DVD's". Fonte: Governo do Estado de Sergipe[6].

O sistema de avaliação oferece recursos com os quais os candidatos podem se apropriar e concorrer, cabendo a cada indivíduo a habilidade de leitura do jogo e se munir. O cenário é caracterizado por acúmulo de portfólio – ou capital simbólico (BOURDIEU, 1996) – isto é, estar em evidência em determinados circuitos de distribuição de shows; ter músicas e videoclipes disponíveis em plataformas de *streaming*; possuir engajamento em redes sociais; produzir eventos; envolver-se com pautas sociais; participar de coletivos, fóruns ou sindicatos. Ou seja, segundo as regras do jogo propostas em editais, parece haver duas formas promissoras de competição: através de portfólio, munido com registros no "campo de gravação" e de "apresentação" (TURINO, 2008); e/ou por meio de atuação política[7].

Nesse jogo, bandas e artistas similares ao perfil do Samba do Arnesto possuem vantagens, porque são artistas cujas produções fonográficas e videográficas são mais extensas. Suas posições socias também permitem um estilo de vida mais inclinado ao "trabalho livre" (MARX, 2006). Sua relação com o trabalho musical não é de dependência, o que influi, consequentemente, na sua relação com a música, esta tida como objeto de contemplação e prazer. O etnomusicólogos Luís Melo Campos (2007) caracterizaria o modo de relação com a música como "essencial", isto é, mais dedicado ao objeto sonoro.

Além disso, a maioria dos seus integrantes são politicamente ativos. Declaradamente de esquerda, estão engajados com pautas militantes. Durante a pandemia fizeram parte do

[6] Disponível em: <https://funcap.se.gov.br/editais/edital-de-premiacao-para-gravacao-musical-videoclipes-eps-cds-e-dvds/>. Acesso em 04 de março de 2023.

[7] Mesmo que tenha havido inúmeros encontros entre a Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe (FUNCAP)[7], Fundação de Cultural Cidade de Aracaju (FUNCAJU) e os artistas, é pouco provável que esse *modus operandi* sofra alguma mudança. É o que induzo tanto pelas discussões observadas em campo, quanto pela experiência histórica das políticas culturais no Brasil (RUBIM e ROCHA, 2012).

coletivo “Live suas Mãos”, que elaborou um documento chamado “Plano de Implementação da Lei Aldir Blanc em Sergipe”[8], com o qual propôs formas de aplicação do recurso. Segundo Thiara – agente administrativa da FUNCAJU à época – as solicitações foram consideradas. O samba do Arnesto foi contemplado no edital.

Por outro lado, embora o grupo TMJ também tenha integrantes de esquerda, os músicos são mais engajados com o trabalho musical e possuem origens socioeconômicas inferiores, determinando menos tempo para “meditação artística”. Seu trabalho está mais próximo do que Marx chama de “trabalho alienado”. Ocupam-se de performances do tipo “sequencial” (TURINO, 2008) e estão mais inclinados a modo de relação com a música “relacional”, (CAMPOS, 2007), ou seja, menos comprometido com a qualidade sonora e mais envolvido com a satisfação do público e com o retorno financeiro. Os integrantes do Samba do Arnesto, por exemplo, embora adotem uma performance baseada na interação com o público, podem ser caracterizados como “essenciais”, à medida em que lidam com seus instrumentos, com a escuta musical, com a produção artística de maneira mais prazerosa e lúdica.

Para superar tal cenário, o grupo TMJ tem promovido ações que tendem a desvincular sua imagem do “músico de barzinho”. Ao mesmo tempo em que fazem *marketing* do trabalho que lhes garante renda em bares e festas particulares, buscam promover eventos do tipo “apresentacional”, além de gravarem clipes e singles. Torugo, no dia 23 de julho de 2023, produziu um show de lançamento de EP no Teatro Atheneu. Seu objetivo foi, além de uma autorealização, “produzir conteúdo antes de os editais saírem”. Torugo captou recursos com microempresas aracajuanas. Matheus Maya está em processo de gravação e planejamento de show.



[8] Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11uO-PVqg6ap6gUC9fDaDDfv3aR1lNq_x/view>. Acesso em 28 de março de 2021.

A iniciativa nesse sentido foi minha, quando, em janeiro de 2023, investi num evento chamado "Jão no Parque", no Parque da Sementeira, um espaço aberto, localizado na zona sul de Aracaju. Foi um evento independente, no qual fiz questão de me apresentar com banda completa, para dissociar do "voz e violão de barzinho". Contratei palco, luz e decoração. Preparei um show roteirizado e contratei uma equipe de filmagem.

Estrategicamente, enviei convites para pessoas integradas ao campo cultural – gestores, artistas, jornalistas etc –, incluindo a presidente da FUNCAP. Meu objetivo foi tentar transformar minha imagem de "animador de festas" ou "músico de barzinho" para a de "artista". Fui surpreendido com a ausência de todos. No entanto, compareceu um público numeroso que me acompanha através de festas particulares, incluindo cerimonialistas – uma importante figura do mundo dos eventos privados. Consequentemente, minha apresentação roteirizada foi alterada para satisfazer a expectativa das pessoas presentes.

Considerações finais

A realidade de determinados grupos de músicos, nos quais se incluem os trabalhadores que obtém renda exclusivamente da música, justamente por ser marcada por precariedade, não condiciona os artistas a exercerem um "espírito" questionador. Pelo contrário, desvia e aliena. Por isso, não estão envolvidos em reinvindicações políticas, deixando o campo das políticas públicas aberta ao músicos de apresentação e de gravação.

Por outro lado, artistas politicamente engajados, por meio de preparação de documentos e diálogo com gestores públicos, possuem capital social, político e econômico. No entanto, muitas vezes cooptam as pautas por não refletirem as diferenças de classe existentes dentro da própria categoria "trabalhadores da música". Exemplo disso se deu numa audiência pública[9], em que o Coletivo de Música Sergipana (COMOS), composto por 64,4% de músicos que não dependem da música para a subsistência, questionou aspectos distantes das necessidades imediatas dos músicos trabalhadores, como discrepâncias de cachês entre artistas nacionais e locais e ênfase no Plano Estadual de Cultura.

Concluo que as políticas culturais em Sergipe é um campo (BOURDIEU, 1996) que proporciona maior engajamento de músicos que não dependem do trabalho musical para a subsistência. Nesse espaço social de luta, as músicas "de gravação" e "de apresentação" têm mais prestígio. É preciso, portanto, questionar como outras práticas musicais e outros sujeitos devem ser incluídos, para não se perpetuar determinadas marginalizações e desigualdades.

[9] No dia 29 de maio de 2023 aconteceu uma audiência pública na Assembleia Legislativa de Sergipe, cujo tema foi a "Valorização do artista sergipano". A audiência, que teve autoria do deputado estadual Georgeo Passos (Cidadania), contou com a participação de artistas de diversas áreas: música, teatro, dança, audiovisual, literatura e artes plásticas.

Para este artigo, enfatizei as sensibilidades dos trabalhadores cuja relação com o trabalho musical é de dependência. Quem se relaciona com a música de modo dependente não concorre de maneira igualitária com aqueles que mantém uma vida permeada por "descanso", no sentido proposto por Han (2015). Mesmo que alguém, numa posição social subalterna, se sinta cansado com outros trabalhos, mas que não trabalha com a música de modo dependente, sua relação com a música ainda continua lúdica, porque é tida como "terapêutica". Além disso, outras questões emergem: como pensar as questões de gênero e de etnia, por exemplo, associadas à dependência do trabalho? Como superar as demandas individualistas em coletivos militantes?

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

CAMPOS, Luis Melo. *Modos de relação com a música.* Sociologia, problemas e práticas, n. 53, p. 91-115, 2007.

ERTHAL, Júlio César. *Trabalho com Música: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina*. Tese (Doutorado em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes do Brasil, 2015.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

REQUIÃO, Luciana. *"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Tese (Doutorado em Educação) – UFF, Niterói, 2008.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão do músico: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SEGNINI, Liliana. *O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica*. Caderno CRH, v. 24, n 1, p. 71-88, Salvador, 2011.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

REVISITANDO O CAMPO

Primeiros passos de uma nova pesquisa etnográfica com grupos musicais de Londrina após o período de isolamento social

Júlio César Silva Erthal
Universidade Estadual do Paraná
julioerthal@gmail.com
GT 2 - Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Neste trabalho em andamento pretendo compreender as consequências do período de distanciamento social para a organização e sustentação de quatro grupos musicais de Londrina, no Paraná, com os quais realizei uma pesquisa etnográfica há cinco anos. Por meio das respostas dos meus interlocutores às perguntas feitas de modo virtual, faço algumas reflexões para meu futuro retorno presencial ao campo, onde buscarei me aprofundar a respeito dos efeitos da pandemia no trabalho com música. De maneira geral, a quarentena afetou a renda desses músicos, que em especial buscaram a docência online para tentar suprir suas perdas. As lives também foram um recurso, mas não funcionaram bem para todos. Por fim, me surpreendeu o crescimento exponencial do pagode romântico no período de retomada, algo a ser melhor entendido na continuidade desse estudo.

Palavras-chave: Conjuntos musicais; pesquisa etnográfica; COVID-19.

REVISITING THE FIELD

First Steps of a New Ethnographic Research with Musical Groups in Londrina After the Social Isolation Period

Abstract: In this work in progress, I intend to understand the consequences of the period of social distancing for the organization and support of four musical groups from Londrina, Paraná, with which I carried out ethnographic research five years ago. Through my interlocutors´ answers to the questions asked virtually, I make some reflections for my future in-person return to the field, where I will seek to delve deeper into the effects of the pandemic on working with music. In general, the quarentine affected the income of these musicians, who in particular turned to online teaching to try to make up for their losses. Lives were also a resource, but they didn´t work well for everyone. Finally, I was surprised by the exponencial growth of the pagode romântico during the recovery period, something to be better understood as this study continues.

Keywords: Musical Groups; Ethnographic Research; COVID-19.

Introdução

Em linhas gerais, o propósito deste trabalho é responder às seguintes questões: a pandemia de COVID-19 trouxe alguma (ou algumas) modificação em relação à organização de quatro grupos musicais que estudei, entre 2016 e 2017, na cidade paranaense de Londrina (ERTHAL, 2017a)? O longo período de isolamento social afetou a sobrevivência desses conjuntos? Para tanto, decidi retornar ao campo cinco anos depois de defender minha tese, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com o intuito de verificar os principais impactos que o evento global teve na trajetória dos grupos que acompanhei por quase dois anos. O interesse em realizar tal investigação repousa, especialmente, na vontade de registrar os desafios enfrentados por esses músicos em momento tão relevante da nossa história, assim como, na tentativa de comparar as situações experimentadas por meus

interlocutores com aquelas vivenciadas por outros cantores(as) e instrumentistas que se defrontaram com experiências semelhantes em nosso país ou fora dele.

Antes de trazer alguns dados coletados no campo, ainda de maneira virtual, e de fazer uma primeira análise sobre tais informações, para iniciar uma investigação etnográfica apresento nas próximas linhas os grupos estudados e a maneira como se encontravam durante a pesquisa concluída há cinco anos. Na sequência, abordo sinteticamente os procedimentos metodológicos usados para o levantamento dos dados para o começo desse trabalho e, finalmente, após mostrar as respostas obtidas com meus interlocutores, trago as primeiras impressões sobre o contexto estudado.

Um pouco do campo, dos interlocutores e da chegada da COVID-19

Na própria tese e em artigos onde esmiuço reflexões resultantes da mesma, incluindo publicações em Anais do ENABET (ERTHAL, 2017b, 2019, 2021), trago informações detalhadas sobre os grupos pesquisados e seus contextos de atuação. Para este artigo, relembro aspectos fundamentais a respeito dos mesmos, com base na época em que os dados foram colhidos para a tese, de forma a dar um panorama inicial para os(as) leitores(as) deste artigo. Durante minha primeira pesquisa etnográfica acompanhei quatro conjuntos sediados em Londrina, cidade de porte médio localizada na porção norte do Paraná. Os grupos selecionados foram o Duo Clavis, o Chorus, o Sonatta e o Firulla.

O primeiro deles trabalha com música de câmara há 12 anos, acolhendo tanto composições da chamada música de concerto, quanto repertório popular, ambos sob forte influência do jazz, especialmente da improvisação. O duo faz apresentações de música instrumental em teatros e festivais e se destaca por uma formação peculiar, que inclui o uso de piano com vibrafone e marimba. Já o segundo completou três décadas de atividades em 2022 e atualmente é um quarteto vocal (na época da primeira pesquisa era um sexteto) complementado por teclado na instrumentação. O repertório apresentado pelas vozes em teatros, solenidades, restaurantes com música ao vivo etc. – é bastante variado, passando por canções da música italiana, medleys com sucessos da música pop, temas de musicais da Broadway etc. O terceiro grupo atua no segmento de casamentos há mais de 10 anos, atendendo seu público tanto em cerimônias em igrejas, templos ou buffets, como em festas realizadas neste contexto de celebração. O repertório do Sonatta também é bastante diversificado, com instrumentos e vozes que se combinam de acordo com a escolha do(a) contratante em músicas religiosas, trilhas de filmes, música popular etc. Por fim, não poderei falar o quanto gostaria do Firulla, grupo de pagode romântico que atuou por mais de 25 anos em boates, festas, casas de show etc. - em

Londrina e região, mas que, infelizmente, encerrou as suas atividades antes do início da pandemia. No entanto, por meio do depoimento de um dos seus ex-integrantes e principal interlocutor do conjunto na investigação, poderemos ter uma noção de como grupos locais que executavam repertório do mesmo gênero musical enfrentaram, com ou sem sucesso, as adversidades oriundas do período de isolamento social. Aliás, sobre este momento ímpar da história contemporânea, cabe fazer algumas colocações relevantes.

Sobre a pandemia e suas consequências, a morte de quase sete bilhões de pessoas em todo o planeta por conta dos problemas causados pelo vírus SARS-CoV-2, em apenas três anos e meio passados do decreto feito pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em março de 2020, são números que demonstram parte importante do impacto que a COVID-19 teve para a humanidade. Para os músicos, quer fossem ou não brasileiros, o impacto também foi bastante negativo. Como lembraram os autores do relatório EPI-Música, por exemplo, que recolheram dados com músicos brasileiros em julho de 2020, ou seja, "no olho do furacão", 68,2% dos musicistas consultados perderam renda como consequência da pandemia, assim como boa parte dos locais de atuação de cantores(as) e instrumentistas que vivem no Brasil e no exterior foram fechados em função das medidas de isolamento social para contenção da COVID-19:

> Dos grandes teatros ao barzinho da esquina, das grandes festas populares às pequenas rodas de samba, a maioria absoluta dos encontros presenciais foi cancelada ou adiada, deixando os trabalhadores da música com uma grande diminuição de acesso ao trabalho remunerado (LIMA ET AL, 2020, p.5).

Dentro desta realidade financeira e dos seus impactos diretos, Guazina aponta que no contexto da pandemia os músicos tiveram de se deparar com um processo de luto, algo que remete não apenas a lidar com a morte de alguém, mas também pode representar o "rompimento de outras relações significativas, como a perda do trabalho e/ou da segurança financeira, um divórcio, entre outras situações' (2021, p.15). No caso em questão, pretendo destacar os dois primeiros itens, ambos voltados para a sobrevivência dos músicos e, por consequência direta, dos conjuntos musicais. Tais itens são fundamentais para verificarmos o que aconteceu com os grupos investigados ao longo do período de isolamento social.

O isolamento social e a situação dos grupos estudados

Antes de efetivamente voltar ao campo de maneira presencial, algo que acontecerá nos próximos meses, resolvi realizar uma pesquisa virtual com os principais interlocutores que acompanharam o desenvolvimento da primeira etnografia, de forma que eu pudesse atualizar as informações que eu tinha sobre os grupos estudados. Por meio de um popular aplicativo de

mensagens instantâneas, com o qual mantinha contato com essas pessoas, fiz duas perguntas relativas às questões que pretendo investigar "in loco", a saber: a) "como foi a continuidade do seu grupo durante o período de isolamento social por conta da COVID-19?" e b) "a partir do momento em que as atividades musicais foram retomadas, o grupo permanece? Se não, por quê? Se sim, houve mudança (ou mudanças) em comparação com o período de isolamento? E em comparação com o período anterior?". Durante a coleta desses dados, dei a opção aos entrevistados para que pudessem responder minhas perguntas por meio de texto ou áudio.

Em termos procedimentais é possível pensar, nos termos de Gil (2002), que a entrevista realizada pode ser classificada como parcialmente estruturada, visto que, conforme define o autor, ela é "guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo do seu curso" (2002, p.117). No caso, além de ter trabalhado com as perguntas fixas citadas, trouxe novas questões a partir do que era colocado pelos interlocutores em suas respostas, de forma a esclarecer pontos que não estavam claros para mim e a promover diálogos com aquilo que era dito pelos interlocutores dos outros conjuntos estudados.

Sobre a primeira questão, o interlocutor do Duo Clavis informou que no período da quarentena o grupo ficou "praticamente sem shows presenciais" e eles conseguiram gravar um álbum custeado pela iniciativa privada e fazer o lançamento deste trabalho por meio de uma live. Como músico de uma orquestra, sendo funcionário público estadual, este interlocutor continuou a receber seus proventos em dia. Já o seu companheiro de palco, sem este tipo de vínculo trabalhista, precisou concentrar seus esforços em atividades que respeitassem o isolamento social, como as aulas de piano online. Essa situação, especialmente no contexto da pandemia, já coloca em evidência a diferença da condição de músicos que possuem um trabalho fixo, com direitos como férias e décimo terceiro salário assegurados, em contraste com o caso do profissional autônomo, que com ou sem o isolamento social, atua sem proteções trabalhistas.

Em relação ao Chorus, uma das interlocutoras do grupo sintetizou bem a situação, informando que "na pandemia nós paramos total", com exceção da realização de duas lives. Na primeira, em parceria com um restaurante local, as pessoas tinham acesso a uma apresentação virtual síncrona do conjunto vocal após adquirirem determinada refeição que era entregue em suas residências. Já a segunda aconteceu em comemoração aos 30 anos do grupo. Conforme outra declaração dada para a entrevista, a fase foi muito difícil e "ninguém sobreviveria do Chorus na pandemia". O que manteve financeiramente os integrantes do grupo foi que parte deles trabalhava paralelamente como professores do estado e os autônomos recorreram às aulas online. No caso dos últimos, uma das interlocutoras disse que:

> Durante a pandemia, na verdade, a gente teve um foco muito grande em dar aulas online, né? Isso foi uma coisa legal que nos manteve nesse período e as aulas online que a gente achava que nunca fossem dar certo, pelo contrário, bombaram porque as pessoas estavam em casa e queriam fazer alguma coisa diferente, então... eu mesmo tinha aluno no Canadá, eu tinha aluno em São Paulo, eu tinha aluno em Florianópolis... Nossa, foi um tempo muito fértil neste sentido, né? E aí a gente se debruçou nisso.

Sobre as aulas online, cabe o parêntese de que a atuação como professor, quer seja exercida de maneira virtual ou não, tem uma relevância grande no contexto profissional do músico, pois é uma opção mais segura e estável no contexto de precariedade normalmente encontrado (REQUIÃO, 2002). O trabalho no ensino musical ajudaria o sustento de músicos dos diferentes conjuntos aqui estudados, como vimos nas linhas acima e veremos nas próximas.

Passando agora para o Sonatta, a interlocutora do grupo relatou também que a parte dos integrantes que atuam no grupo com o qual ela manteve mais contato durante o período da quarentena, especialmente os que trabalham exclusivamente com música, também passaram por muitas dificuldades. Além de não poderem participar de performances, alguns que davam aulas presenciais tiveram de se adaptar à docência no mundo virtual, como aconteceu com integrantes dos outros grupos precisando ter de lidar não só com aparatos tecnológicos com o qual não estavam acostumados, mas também com a redução do número de alunos, algo diferente do que foi observado, por exemplo com membros do Chorus.

> E quando começou a questão das aulas online também houve uma dificuldade, porque alguns alunos não aderiram, então eles [membros do Sonatta que só trabalhavam com música] tinham uma quantidade de alunos presenciais "xis" e reduziu, porque no começo as pessoas não aderiram à aula online, não é? Acho que hoje ainda tem muita gente que prefere aula presencial em vez de online e outros preferem online em vez de presencial, né? Mas, deu uma reduzida nos ganhos. Então foi bem complicado sim. Foi bem complicado para quem só trabalhava na área musical... foram momentos difíceis.

Conforme lembrou a interlocutora, os integrantes do grupo que tinham as performances musicais apenas como um complemento para sua renda, possuindo um emprego fixo considerado como o principal, como no caso de um bancário e de um bombeiro que tocavam nas cerimônias de fim de semana, houve também um impacto nos seus proventos, no entanto, eles puderam se manter com menos dificuldade em comparação com os colegas que se dedicavam unicamente a atuar na cadeia da música.

Por fim, como ficou a situação no Firulla, grupo de pagode romântico que estudei para a tese, neste contexto adverso? Na verdade, esse grupo até então longevo, com trajetória que remete ao "boom" do gênero na década de 1990, interrompeu suas atividades antes mesmo de

iniciado o período de isolamento social. Contudo, como meu interlocutor no grupo permaneceu atuando em conjuntos que tocam essa música mesmo após o fim do Firulla, achei importante trazer seu depoimento a respeito de como parte dos pagodeiros de Londrina lidaram com a situação da pandemia.

Inicialmente, com o término do grupo, o interlocutor revelou que muitos dos seus integrantes continuaram a se apresentar na condição de freelancer. O cenário que ele apontou eram de muitas datas, de cinco a sete apresentações semanais no seu caso, pois o gênero estava em evidência antes da chegada do COVID-19.

> Aí quando veio a pandemia que parou os bares, né, e ficou ali um tempo parado, a princípio a gente pensou que seria algo de semanas, uma semana aí no máximo e já ia voltar, mas aí o negócio foi se prorrogando. Não me lembro exatamente quanto tempo a gente ficou parado em casa, mas foi prorrogando, aí tipo aí eu ainda trabalhava, mas via alguns amigos músicos que só tocavam, em casa, e iam procurando, correndo atrás para ver se conseguia pegar um auxílio, né? Porque a renda parou de entrar e, foi bem assim, no começo foi bem difícil. E quando voltou, os bares voltaram com horários que não podia ir até tarde e tal, então a gente teve que se adequar bastante aos horários de pagode para tocar e às vezes tocava até nove horas só, domingo só de dia, né, não eram todos os dias que podia tocar. Então estava bem estranho. E foi voltando aos poucos, né?

Assim como aconteceu com os outros grupos estudados, exceção ao Sonatta, os pagodeiros de Londrina também fizeram lives como estratégia para arrecadar fundos e outros recursos durante a quarentena. Aliás, foi uma atividade bem mais frequente do que as realizadas pelos outros conjuntos pesquisados, conforme podemos verificar no relato do interlocutor:

> A galera da região aqui fez bastante live. E nessas lives arrecadando alimento, a gente consegui às vezes até pegar cesta básica para ajudar amigos ou até para a gente mesmo que ficou parado, né? A gente pegou cesta básica, corria atrás de patrocínio das empresas grandes ali de amigos e tal. Cada um dava 50, 100, 200 [reais] quem podia e tal, tal, tal. A gente levantava um cachê para fazer as lives e tal, tal, tal. As lives ajudaram bastante. Eu mesmo fiz muita live. Toda semana fazia duas lives praticamente com as bandas da região toda aqui e tal. Então ficou como se fosse um bar que a gente ia tocar. Era um cachêzinho que a gente conseguia levantar fazendo essas lives.

Depois de acompanhar um pouco da situação dos grupos e seus integrantes, será que a pandemia teve influência na sua organização e na sua continuidade quando os espaços para a performance começaram a reabrir suas portas? Essa foi a segunda pergunta que fiz aos meus interlocutores, para compreender um pouco o impacto que este evento teve nas suas trajetórias.

A retomada das atividades

Com a gradual abertura de lugares para performances ao vivo, desde o ano passado o Duo Clavis começou a tocar em projetos e a fazer shows, além de ter gravado um novo álbum

e estar com um single para ser lançado no final deste ano. Apesar disso, o interlocutor do conjunto informou que, em comparação com o período anterior à pandemia, "a quantidade de shows diminuiu bastante, mas aos poucos novos projetos vão se encaminhando. A perspectiva é que tenhamos mais shows a partir de 2024".

Já no caso do Chorus, a pandemia teve um grande impacto na organização do grupo. Entre as mudanças mais evidentes está a quantidade de shows e ensaios realizados pelo grupo em comparação com o período em que acompanhei o coro. Antes os seus integrantes participavam de três ensaios noturnos semanais e várias apresentações, especialmente nos finais de semana. A situação hoje é bastante diferente, já que com o término das medidas restritivas da pandemia, as aulas presenciais de música passaram a ocupar parte mais importante na agenda de alguns dos seus integrantes. Conforme relata uma das interlocutoras do conjunto:

> Quando a gente voltou, a gente voltou, só que não como antes, né? A gente voltou agora com projetos mais isolados. Não fazemos mais evento, assim, até porque chega nos finais de semana está todo mundo morto de tanto trabalhar durante a semana, né? Então a gente tem sim, agendado coisas esporádicas e bem agendadas. Então a gente trabalha por projeto agora. O nosso próximo projeto é o Natal aqui do final do ano que a gente está, agora, investindo. Os ensaios são semanais, estamos com ensaios, tudo, só que não com aquele outro foco que a gente tinha antes, né? Então a pandemia deu uma mudada boa no nosso trabalho. Então está mais ou menos assim.

Avançando para o Sonatta, ao falar da volta às atividades presenciais, a interlocutora do grupo lembra que havia várias cerimônias já agendados antes do início da pandemia, com os valores já pagos, que foram realizados assim que houve a abertura de igrejas, templos, buffets e demais espaços que celebram os casamentos. Atendidos esses compromissos, ela disse que:

> No primeiro ano foi bem abaixo da expectativa a procura. Eu achei que a demanda seria maior por terem voltado os eventos, mas não foi no primeiro ano essa demanda maior. As pessoas começaram a buscar mais orçamentos, informações no outro ano ainda. Mas como a gente já tinha outros casamentos que foram prorrogados, a atividade, assim que... houve a liberação dos eventos as atividades retomaram porque tínhamos essas agendas a cumprir do período antes da pandemia.

Portanto, em um primeiro momento, o conjunto experimentou uma redução na demanda pelos serviços musicais. Outras foram as mudanças adotadas no conjunto em relação ao atendimento dos clientes desse segmento como, por exemplo, a prática de negociações feitas a partir de outro "lugar", já que a conversa entre cliente e um representante do grupo "antes era 100% presencial em todas as etapas. Primeiro atendimento, fechamento de contrato, escolha de repertório. As reuniões eram 100% presenciais". Com a adoção de

recursos propiciados pela internet e pelo mundo virtual, palavras como videochamadas, assinatura digital e praticidade foram rapidamente incorporadas ao jargão dos contratantes.

Já na parte musical do Sonatta pós isolamento social, a interlocutora informou que os ensaios passaram a não mais acontecer, com o envio prévio de instruções para a execução das composições selecionadas para as performances e partituras sendo distribuídas aos músicos com antecedência, sendo que mais recentemente cada um agora é responsável por imprimir as folhas ou levar um tablet com as partes referentes aos eventos em que tocam. Para ela, em relação à mudança, "tem funcionado bem essa dinâmica e o resultado tem sido satisfatório".

Por fim, em contraste com o que aconteceu nos demais grupos aqui apresentados, no caso do pagode romântico, o interlocutor fala em um aumento expressivo da demanda por shows do gênero musical. Se antes o Firulla e grupos semelhantes em Londrina faziam de duas a três apresentações semanais, hoje a realidade é bem diferente para os pagodeiros que estão ativos na cidade.

> Com o tempo a gente percebeu que muitos donos de bar, de lanchonetes, de choperias que tinham ficado com um prejuízo muito grande, eles começaram a correr atrás e aí abriu muito espaço. Muito espaço onde a gente jamais pensava que poderia ter música ao vivo, os donos começaram a por música ao vivo, então surgiram bastantes datas... e hoje então que a gente colhe esses frutos aí do [período] pós pandemia, que a galera está ainda tentando se reerguer, alguns já se reergueram, mas ainda tem muita gente tentando se erguer, tentando voltar à ativa e, então, tem muitas portas abrindo. Hoje a gente fala que voltou muito melhor do que estava. Hoje a gente toca aí sete, oito, tem gente que faz doze na semana, treze, quatorze na semana, né? Raramente a gente tocava de segunda, de terça, quarta, [e] hoje a gente toca quase todo dia. Se forçar um pouquinho mais ainda toca todo dia, né?

Surpreendente ou não, é algo a ser investigado com maior cautela, profundidade, assim como, elementos como a precarização, a instabilidade e demais características do trabalho com música que afetam a organização e sustentação dos conjuntos musicais antes mesmo do início da pandemia e que já são acompanhados há algum tempo por autores como Requião (2010, 2016), Salgado (2005), Segnini (2007, 2011), entre outros. É importante compreender o que aconteceu com a humanidade durante o período de isolamento social, além das consequências desencadeadas por este evento global para o mundo da música.

Considerações Finais

A proposta deste artigo foi de colher dados e reflexões iniciais para uma pesquisa maior, voltada para compreender alguns dos impactos que o isolamento social teve no trabalho dos músicos, a partir de informações obtidas via observação participante com grupos que acompanhei com regularidade há cinco anos, período anterior à quarentena. A migração para o

contexto virtual, por exemplo, como nos casos das aulas de canto e instrumentos, além do atendimento a clientes, estava entre as situações que eu já intuía que apareceriam nas respostas dos interlocutores neste contexto de abertura após a diminuição de circulação do vírus causador da COVID-19, visto que, a praticidade no contato sem a necessidade do deslocamento foi incorporada ao cotidiano das pessoas. Por outro lado, a quantidade expressiva de shows encontrada no mundo do pagode romântico local me surpreendeu. Por mais que houvesse uma demanda reprimida, ainda assim encontrar grupos que chegam a realizar até quinze shows semanais, como acontece especialmente na véspera de feriados prolongados, é algo que pretendo me debruçar melhor para colaborar com os diferentes estudos que estão em andamento nessa área, incluindo aqueles que tratam também de efeitos emocionais causados aos músicos que atravessaram este período complicado da nossa história recente.

Referências

ERTHAL, Júlio Cesar Silva. *Trabalho com música*: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

_____. Alguns problemas enfrentados por grupos e músicos no seu trabalho: reflexões sobre uma pesquisa etnográfica em andamento. *Anais do VIII ENABET*, Rio de Janeiro, p.538-546. 2017b.

_____. Trabalho com música: alguns fatores que interferem na permanência dos músicos em seus grupos. *Anais do IX ENABET*, Campinas, p.557-564. 2019.

_____ . Alguns fatores que podem motivar a saída dos músicos dos seus conjuntos. *Anais do X ENABET*, Porto Alegre, p.1-10, 2021.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4.ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

GUAZINA, Laíse. As configurações do trabalho musical e a pandemia da COVID-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação. *Opus*, v.27, n.3, p.1-27, set./dez. 2021.

LIMA, Margareth Guimarães; REQUIÃO, Luciana Pires de Sá; SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela Maria; SANDRONI, Carlos. Relatório da Pesquisa EPI-Música: o trabalho do musicista durante a pandemia de Covid-19. Campinas: Faculdade de Ciências Médicas, UNICAMP, 2020. Disponível em: https://www.fcm.unicamp.br/fcm/sites/default/files/2021/page/relatorio_epi_pag_seguida.pdf. Acesso em: 15 set. 2023.

REQUIÃO, Luciana. *O músico-professor – saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas*: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.

_____ . *Eis aí a Lapa*... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____ . "Festa acabada, músicos a pé!": um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.64, pp. 249-274. São Paulo: USP, 2016.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical*: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

_____ . À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estudos de Sociologia*, v.16, n.30, p.177-196. Araraquara: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2011.

BANDAS INDEPENDENTES E O TRABALHO MUSICAL
Diálogos com a Banda Gente

Karina de Almeida Neves
Universidade Federal do Rio de Janeiro
karinaaneves@gmail.com
GT 2- Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Este trabalho busca comunicar a pesquisa etnográfica em andamento, e em interlocução com a Banda Gente, uma banda independente, de "afrorock", autoral, e situada principalmente na Baixada Fluminense (RJ). Os diálogos com a banda começaram no final de 2021, através de uma entrevista semiestruturada, coletiva e on-line, e foram feitas até o momento; três observações de ensaio; seis observações de shows; e acompanhamento de plataformas digitais. O intuito do trabalho é compreender quais são as dificuldades enfrentadas pelos integrantes ou pela banda e as soluções encontradas para se manterem ativos, tanto no campo virtual, com as músicas gravadas e alojadas nas plataformas digitais, quanto com ensaios e shows ao vivo. Durante a pesquisa de campo foram relatadas dificuldades para conseguir lugares para tocar, dinheiro para ensaiar em estúdio e falta ou precariedade do transporte público. Como a banda se sustenta frente a essas adversidades? Como o território influencia a música que fazem? Pela análise de dados obtidos na interlocução com seus integrantes, foram criadas seis categorias de análise: Comunicação e Plataformas Digitais; Gravação de EP e vídeos; Trabalho Musical e Profissionalização; Território e Afrorock; Música e Religião; e Pesquisa e Interlocução. Nesta comunicação, procura-se apresentar a Banda Gente, indicar alguns assuntos importantes para o grupo, dialogar com colegas da área e abordar brevemente dois textos que serviram de apoio para a escrita e análise dos dados (BARZ, 1996; MILLS, 2009).

Palavras-chave: Bandas independentes; Banda Gente; Baixada Fluminense; Trabalho musical; Etnografia da música.

INDEPENDENT BANDS AND MUSICAL WORK
Dialogues with Banda Gente

Abstract: This work seeks to communicate the ethnographic research in progress, and in dialogue with Banda Gente, an independent, authorial "afrorock" band, located mainly in Baixada Fluminense (RJ). Dialogues with the band began at the end of 2021, through a semi-structured, collective and online interview, and have been carried out to date; three test observations; six concert observations; and monitoring of digital platforms. The aim of the work is to understand the difficulties faced by the members or the band and the solutions found to remain active, both in the virtual field, with songs recorded and hosted on digital platforms, and with rehearsals and live shows. During the field research, difficulties were reported in finding places to play, money to rehearse in the studio and lack or precariousness of public transport. How does the band sustain itself in the face of these adversities? How does the territory influence the music you make? By analyzing data obtained in dialogue with its members, six categories of analysis were created: Communication and Digital Platforms; EP and video recording; Musical work and Professionalization; Territory and Afrorock; Music and Religion; and Research and Interlocution. In this communication, we seek to introduce Banda Gente, indicate some important issues for the group, dialogue with colleagues in the area and briefly address two texts that served as support for writing and data analysis (BARZ, 1996; MILLS, 2009).

Keywords: Independent Bands; Banda Gente; Baixada Fluminense; Musical Work; Ethnography of music.

Introdução

O presente trabalho busca comunicar minha pesquisa de mestrado em andamento, vinculada ao projeto "Etnografia do trabalho musical em conjuntos e coletivos", pertencente à linha "Etnografia das práticas musicais", do PPGM/UFRJ. Esta pesquisa etnográfica iniciou

no final de 2021, com a busca por interlocutores que fossem: bandas independentes[1]; brasileiras; que tivessem gravado EP[2] ou álbum durante a pandemia da COVID-19; e que ao menos uma mulher tivesse participado do processo. Também havia o interesse por bandas de nichos mais distantes do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro, e foi assim que cheguei até a Banda Gente, via um amigo de longa data que também é músico do Rio.

Conversei com 4 membros da banda - Iolly, Wallace, Panta e Jéssica - em uma entrevista semiestruturada (FRASER e GONDIM, 2004) e on-line, que teve 40 minutos de duração e foi muito rica nos diversos assuntos discutidos, como o debate sobre a desigualdade social e racial, pautas LGBTQIAP+, trabalho musical e territorialidade. A partir deste encontro, foi acordado entre a pesquisadora e membros da banda que outros encontros seriam possíveis, e no presente momento a pesquisa acumula algumas situações empíricas com o grupo além da entrevista: 3 observações de ensaio; 6 observações de shows; e acompanhamento de plataformas digitais.

Este trabalho tem como objeto de estudo as práticas musicais da Banda Gente, uma banda independente, autoral, que toca o estilo musical autodenominado como "afrorock", e é situada na Zona Norte e - mais predominantemente - na Baixada Fluminense (RJ). O intuito aqui é compreender quais são as dificuldades enfrentadas pelos integrantes ou pela banda e as soluções encontradas para se manterem ativos, tanto no campo virtual, com os registros fonográficos e audiovisuais alojados nas plataformas digitais, quanto com ensaios e shows ao vivo. Entrelaçando-se a essas práticas, investiga-se como o território e as atividades sociais e profissionais das/os integrantes da banda influenciam na música que fazem.

Os ensaios e shows foram observados presencialmente e dois textos serviram de apoio para a análise dos dados levantados até o momento. O primeiro é o artigo "Sobre o Artesanato Intelectual", de Charles Wright Mills (2009), onde ele apresenta procedimentos que utiliza para moldar o seu próprio caminho de pesquisa, de forma não separada da vida cotidiana, entendendo que o "arquivo" – que é como ele chama o caderno de campo – desempenha um papel fundamental na reflexão sistemática. Ele também fala que a escrita constante, análise e classificação do que é experienciado durante o processo, devem ser consideradas e frequentemente reorganizadas.

[1] O termo "independente" está relacionado com a autonomia artística e organizacional das bandas que não têm vínculo empregatício. Essa definição vem de outro artigo, que trata de "conjuntos autônomos". Ver "Salgado et al" (2020) nas referências no final deste trabalho.

[2] Sigla de Extended Play, que significa um registro fonográfico maior do que uma música e menor do que um álbum. Pode conter em média de 2 a 6 músicas.

O segundo texto de apoio, "Confrontando as notas de campo: dentro e fora do campo da música, vozes, textos e experiências em diálogo."[3], de Gregory Barz (1996), se concentra nas utilidades e usos das notas de campo.O autor faz uma crítica ao modelo mais comum/linear, no qual as notas de campo se localizam após a experiência empírica e antes da escrita etnográfica. Nesse modelo, o objetivo das notas de campo seria preencher a lacuna entre a pesquisa de campo e a etnografia. Para fazer um bom uso das notas de campo, Barz argumenta que elas devem servir como apoio de todo o processo de pesquisa, fazendo parte da produção de conhecimento. Esta proposta de utilização das notas de campo foi aplicada em algumas situações empíricas deste trabalho, contribuindo na reflexão e apresentação do mesmo.

Os principais objetivos dos diálogos e interlocução (SALGADO, 2014) com a Banda Gente são: compreender como, porque e com quais colaboradores essa banda independente se mantém ativa na realização de shows e nos lançamentos de registros fonográficos e audiovisuais nas plataformas digitais; descrever como o território pode influir na música que elas/es fazem; e observar o trânsito do grupo entre a Baixada Fluminense, Zona Norte, Centro e Zona Sul do Rio de Janeiro.

Diálogos com a Banda Gente

A Banda Gente é formada por: Iolly Amancio - Voz; Wallace Cruz - Guitarra e voz coro; Jéssica Nepomuceno - Bateria; Jonathan Panta - Baixo e voz coro; e Adonis Lima - Percussão. Suas características principais são ser uma banda:

- Independente - o grupo não recebe salário com vínculo empregatício, de ordem privada ou pública. Nesses casos, em geral, o grupo possui uma autonomia artística para direcionar o seu trabalho.
- Autoral - Quase a totalidade das músicas do repertório são dos compositores membros e fundadores da banda, Iolly Amancio e Wallace Cruz. Esse termo é oriundo de um artigo sobre conjuntos musicais autônomos (SALGADO et al, 2020), onde Autoral/Instrumental é uma categoria de análise.
- De "afrorock" - Autodenominado pela banda, lembra a origem preta do rock. A banda busca sua sonoridade misturando o rock com outros ritmos de origem preta, "afro", como funk, samba, maracatu e alujá de xangô.
- Originária da Zona Norte e Baixada Fluminense - Todos os membros da banda moram ou moraram na Baixada e Zona Norte do Rio, e esse fato também é reafirmado a cada show.

A criação da Banda Gente, em 2015, aconteceu após o rompimento de Iolly e Wallace com a igreja evangélica, quando resolveram criar outro movimento onde eles se encontravam

[3] Tradução da autora.

com amigos para falar sobre questões como opressões, desigualdades sociais, entre outros assuntos importantes para eles. A partir desses encontros, onde se reuniam para ler livros e assistir filmes de interesses comuns, começaram as primeiras composições do repertório da banda.Desde 2015 a banda gravou seu repertório e distribuiu nas principais plataformas digitais, com divulgação feita nas redes sociais próprias. Os álbuns "#SomosTodosSilva" (2017) e "Descarregar ao vivo na Laje" (2021) estão disponíveis na Apple Music, Deezer, Spotify, SoundCloud e YouTube. Já o primeiro EP "O Rock Está no Ar" (2015) está disponível apenas no SoundCloud e YouTube. O fato de a Banda Gente ter 2 álbuns e um 1 EP gravados mostra seu interesse em construir uma carreira musical. Flora Milito (2019) aponta a importância de uma gravação para um grupo musical, possibilidades de financiamento e o atravessamento das redes sociais nesses processos:

> Ter um disco ou EP gravado também é um objetivo profissional pois serve como "cartão de visitas", uma demonstração de produtividade e/ou de contatos agregados em sua produção. Para que seu financiamento seja possível – já que a maioria dos músicos não tem condições de investir neste tipo de empreitada – as redes sociais são acionadas através das "vaquinhas" online, os chamados "financiamentos coletivos" (crowdfunding), em que os interessados pagam adiantado o produto desejado, e os proponentes entregam as diferentes "recompensas" ao final do projeto. (MILITO, 2019, p.37).

Meus primeiros contatos com a banda foram pelo Instagram e WhatsApp - e em uma ocasião por chamada de voz - em conversa com Iolly, que se tornou minha principal interlocutora. Este trabalho acumula análise dos dados levantados em situações empíricas vividas com a Banda Gente desde o final de 2021 até o final de 2023, sendo elas: 1 entrevista semiestruturada, coletiva e online (24/11/2021); 6 observações de shows - 1 na Arena Carioca Fernando Torres (14/07/22), 2 na Áudio Rebel (02/02/2023 e 24/05/2023), 1 no Circo Voador (01/07/2023), 1 no teatro Armando Gonzaga (06/07/2023) e 1 no Sesc Copacabana (15/08/2023); observação de plataformas digitais; 3 observações de ensaios; e contatos mais imediatos (conversas por telefone, trocas de mensagens de texto e áudio).

As categorias de análise desta investigação surgiram após a reflexão e reconhecimento dos assuntos falados na entrevista online com a Banda Gente, e serviram para a análise dos dados levantados até agora. As descrições de shows e ensaios, reflexões, "pensamentos soltos", foram registrados nos cadernos de campo que são constantemente consultados e reorganizados (MILLS, 2009). As categorias de análise deste trabalho já sofreram alterações para chegar no formato abaixo, e é provável que ainda sofram alterações conforme o

andamento da pesquisa, pois logo nas primeiras análises já percebo muitos pontos de interseção entre elas.

Categorias de Análise

- Comunicação e Plataformas Digitais;
- Gravação de EP e vídeos;
- Trabalho Musical e Profissionalização;
- Território e Afrorock;
- Música e Religião;
- Pesquisa e Interlocução.

Uma ferramenta importante para o exame das notas de campo foi o método proposto por Gregory Barz, no texto "Confrontando as notas de campo: dentro e fora do campo da música, vozes, textos e experiências em diálogo." (1996). Barz tem uma forma criativa de demonstrar o processo reflexivo e interpretativo das notas de campo, em que usa 3 tipos de fontes de letras para identificar os diferentes momentos em que escreveu as notas. A cada momento da escrita/nota de campo ele nomeia de "voz". A primeira seria a voz ainda no campo; a segunda, uma voz de reflexão - quando a nota é escrita a partir de uma lembrança da experiência que aconteceu há pouco tempo - que ele usa o termo "nota de cabeça" (*headnote)*; e a terceira é a voz mais reflexiva, escrita mais afastada do campo que demonstra a interação com as notas anteriores.

Neste trabalho foram feitas análises das notas de caderno de campo utilizando-se o modelo apresentado por Barz. Em algumas citações, achei importante manter esse "percurso do pensamento" para exemplificar algumas reflexões ou descrições, utilizando a legenda proposta por Barz:

Escrita normal: Transcrição do caderno de campo.

Escrita em Negrito: Primeira interpretação ao passar a limpo do caderno de campo para o computador.

Escrita em negrito com itálico: Segundas interpretações em diante.

Para esta comunicação, destaquei duas categorias de análise para falar sobre a Banda Gente.

Trabalho musical e profissionalização

Um dos trabalhos mais recorrentes de músicos atuantes é o ensaio, que em muitas ocasiões, é realizado sem nenhuma remuneração, pelo contrário, acarreta em despesas com estúdio e transporte, por exemplo. As idas aos ensaios me permitiram ver mais de perto a forma da banda interagir musicalmente, se organizar, e pude apreciar momentos descontraídos e criativos entre as/os integrantes, que demonstraram disposição e vontade de realizar o trabalho mesmo estando cansadas/os ao fim do dia. O prazer de estarem juntas/os é

demonstrado em situações de improvisos musicais, compartilhamento de músicas ainda em construção, resgate de música antiga da banda, clima descontraído com piadas, apontamento de ideias e proatividade durante o ensaio.

> Enquanto Panta e Jéssica não chegavam, Wallace mostrou um refrão de uma música que fez no ônibus. Logo depois começaram a compor uma música a partir de algo que Adonis disse.[4]**Percebo esses momentos como trocas musicais criativas, e parceria e afinidade entre elas/eles.** (Ensaio dia 14/07/2022)

Uma característica em comum entre os três ensaios que assisti foi a proximidade com as datas das apresentações. Talvez essa seja a forma de eles se sentirem mais seguros para o show, pois uma banda que não atua toda semana - e que não tem o costume de ler cifras e nem partituras nos shows - pode acabar se esquecendo de arranjos.

A palavra "profissionalização" está relacionada à forma da banda se organizar, e buscar recursos para continuar o trabalho musical que vem desenvolvendo. Outro elemento importante para pensar nesta categoria é a "produção", palavra que é entendida aqui como a organização logística da banda para além dos assuntos essencialmente musicais como venda de shows, inscrição em editais, comunicação etc. (SALGADO et al, 2020) De 2015 até 2021 o grupo não tinha um/a produtor/a, então a produção era feita pelos membros da banda, principalmente por Iolly. Essa forma de se organizar foi chamada de "autoprodução" no artigo comentado anteriormente (SALGADO et al, 2020), que mostra essa situação como algo comum aos grupos independentes. Durante a pandemia da COVID-19, a Banda Gente foi contemplada em alguns editais, o maior deles intitulado "Retomada Cultural", foi o que possibilitou a gravação e lançamento online do EP "Descarregar" (2021). Este foi o primeiro trabalho que Geraldo Magalhães[5], o atual produtor da banda, acompanhou. Desde então, a banda conquistou novos espaços como o Circo Voador, importante casa de shows do bairro da Lapa (RJ). É possível notar que a banda está em um processo de profissionalização que passa por incentivo de editais culturais, investimento dos membros da banda e do produtor, parceria com outras/os artistas, e contratações pelo Sesc[6]. Falando sobre o edital "Retomada

[4] Não lembro exatamente o que era, mas foi algo sobre ser "30 segundos mais pobre".
[5] Com apelido de Geraldinho, também produz artistas como a Dona Onete.
[6] Sigla de Serviço Social do Comércio. O Sesc é uma instituição brasileira privada, destinada ao lazer, cultura, saúde, educação e assistência de seus funcionários, porém abertos ao público geral. Possui várias unidades distribuídas entre cidades no Brasil.

Cultural", previsto a partir da Lei Aldir Blanc[7], Wallace se mostra satisfeito com o reconhecimento e aponta o Sesc como forma de conseguir melhores condições de trabalho.

> Wallace: Tanto quanto quando a gente fez umas coisas no Sesc, isso começa no Sesc né…que foi uma casa que se abriu e a gente conseguiu fazer alguns shows que deram uma dignidade pro artista mostrar o trabalho. Então eu fiquei muito feliz como se eu tivesse encontrado algo que me satisfaz pra vida, sabe, então…mais do que remuneração mas estar feliz com o que se está fazendo e recebendo pra isso. (Entrevista online 24/11/2021)

Outra transcrição do caderno de campo demonstra que o grupo consegue avançar na realização de seus objetivos, com planejamento. "Iolly falou também sobre os planos pósshow. Músicas novas, lugar para ensaio… **Planejamentos futuros.** ***Desde esse show eles gravaram mais uma música nova, lançada em 09/12/2022 e conseguiram um novo lugar de ensaio.***" (ensaio 14/07/2022) A dificuldade em pagar os estúdios não limita a vontade do encontro, então eles também ensaiam na casa da Jéssica, em Guadalupe.

A maioria das atividades da banda, segundo os integrantes, aconteceram sem remuneração, ficando mais difícil construir um trabalho artístico contínuo. Muitos músicos não têm apoio financeiro suficiente para manter um projeto musical antes de ter algum retorno, e nesses casos os músicos têm que se dividir em mais trabalhos além da carreira musical. Com o passar dos anos, ganhando pouco ou nenhum retorno financeiro, fica inviável para algumas pessoas se manterem na banda, ocasionando em mudanças de formação, pois para se manter na banda, alguns integrantes precisam trabalhar em outras coisas para prover o sustento que a banda ainda não provém.

Essa condição de músico que exerce várias funções já foi discutida em diversos trabalhos (MILITO, 2019; REQUIÃO, 2010; SEGNINI 2011; SALGADO 2005a; SALGADO et al, 2020), e também é de interesse desta pesquisa. Outro ponto de interesse é a discussão sobre "trabalho musical", visto que às vezes os próprios musicistas separam a palavra "trabalho" da palavra "música". Acredito que a sistemática falta de remuneração em muitos casos acaba distanciando a palavra "trabalho" das atividades musicais. Em comparação com muitos artistas da Zona Sul do Rio, por exemplo, a Banda Gente fica em desvantagem, pois generalizando, artistas da Zona Sul tem mais apoio familiar e financeiro, e isso garante mais tempo para poder se dedicar à música.

[7] Lei Federal nº 14.017/2020, importantíssima para a sobrevivência dos agentes culturais do Brasil. Surgiu em caráter emergencial e homenageia um dos maiores letristas e compositores brasileiros, que faleceu de Covid-19 no dia 04/05/2020.

Território e Afrorock

O Brasil ocupa o 11º lugar na lista de países mais desiguais do mundo[8]. O Rio de Janeiro, apesar de ser um dos estados mais ricos do país, ocupa os primeiros lugares em níveis de desigualdade social. A capital do estado está em 2º lugar na lista de municípios do Rio de Janeiro por renda *per capita*, enquanto municípios da Baixada Fluminense ocupam os piores lugares da lista.[9] É nesse contexto territorial que nasce a Banda Gente, e a questão da origem da banda é algo fundamental na apresentação do grupo. Logo nas primeiras falas dos shows, o público é conscientizado em relação à origem do grupo na Baixada Fluminense, constituindo parte da identidade e influenciando a música que fazem. A identidade, aqui, parece estar mais relacionada com percepções de classe, como se pode perceber em algumas conversas, por exemplo:

> Em uma pausa, entre a terceira e quarta música, Panta fala "Saí da **favela** pra comprar fofura por 4 reais?" (ensaio dia 14/07/2022), se referindo ao preço do biscoito no Largo do Machado. ***Fiquei pensando porque eu tinha transcrito essa fala do Panta, e acredito que me atentei a uma percepção de classe, pela Zona Sul ser um local muito mais caro do que o local onde ele mora ou cresceu, possivelmente. Fui procurar na entrevista on-line se eles utilizaram a palavra favela, e encontrei duas vezes em uma fala da Iolly sobre as "dificuldades das bandas de periferia", mas não achei "favela" na entrevista. Porém, observei que a capa do álbum "#SomosTodosSilvas" ilustra um menino em cima de um caixote com os braços abertos para uma favela, então é possível que seja uma palavra importante para o grupo.***

Um outro exemplo pôde ser percebido durante um ensaio quando, falando sobre a hora do término de um show, Iolly calcula se conseguirá voltar para casa de trem, e começam a conversar sobre o preço das passagens, e logo tocam a música Samba do Trem, de Iolly e Wallace. Segue um trecho da música:

> Se o trem variou não sei / Só sei que parou
> E se eu chego atrasado mais uma vez
> Eu perco o trabalho (2x)
> É por isso que eu bato com força na porta do trem (4x)

Pelos integrantes terem origem na Zona Norte e Baixada Fluminense, a presença do trem é cotidiana para as/os integrantes da banda. Esta música está presente no repertório desde o álbum "#SomosTodosSilvas" (2017) e foi tocada em todos os shows que assisti. É o

[8]<https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2021/12/29/world-inequality-report-2022-desigualdade-social-no-brasil/#:~:text=No%20ranking%20mundial%2C%20o%20Brasil,%2C%20Botsuana%2C%20Zimb%C3%A1bue%20e%20I%C3%Aamen>. Acesso em 31/03/2023.

[9]<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_munic%C3%Adpios_do_Rio_de_Janeiro_por_renda_per_capita>. Acesso em 31/03/2023.

transporte que possibilita o fluxo Baixada x Centro, e nos três ensaios utilizei o trem nas minhas idas ao estúdio Dínamo[10], em Anchieta.

As falas da Iolly reafirmando a origem preta do rock nos inícios de show "Desculpe, eu não sei se esqueci de avisar, mas a gente é uma banda de rock. E não sei pra vocês, mas pra mim o rock é preto" (Iolly, show dia 02/02/2023) reforçam o que já é dito na auto denominação da Banda Gente, como uma banda de "afrorock". Todas essas falas reconhecem e associam a origem do gênero rock a pessoas como Rosetta Tharpe, Chuck Berry e Little Richard, que fizeram parte da criação do estilo, e que não são/foram tão reconhecidas histórica e sistematicamente quanto outros nomes de artistas brancos como Elvis Presley por exemplo. Além disso, em algumas letras são expostas situações denunciando o racismo, como na música "Indiferença": "A minha fala ameaça/ Meu jeito de andar ameaça/ A minha roupa ameaça/ A cor da minha pele ameaça".

Além de denunciar situações de desigualdades e preconceitos, o termo "afrorock" parece influenciar musicalmente os arranjos tocados pela banda.

> Em um momento, Panta quis manter o ritmo ijexá em um arranjo, e Adonis comentou: "O católico mais macumbeiro…" Outro ritmo que utilizaram foi o Alujá de Xangô (barravento, só que de ketu). **O barravento foi uma referência para me lembrar qual ritmo era. Geralmente as/os musicistas que convivo chamam esse ritmo de "6/8, em referência ao compasso da escrita musical. Mas aprendi em um curso de percussão para professores, o Decolonisate[11], que o barravento seria a referência mais antiga para essa clave. Além disso, o correto seria pensar na clave completa, em um compasso 12/8.** ***Escrever esses exemplos musicais? Falar um pouco sobre a importância das claves na música africana?*** (ensaio dia 14/07/2022)

Os ritmos mencionados na descrição acima, ijexá e alujá de Xangô (ou barravento), são ritmos de origem africana, e não são os únicos presentes nos arranjos. A Banda Gente mistura o rock com outros ritmos afro como o samba, o maracatu e o funk. É de interesse da pesquisa chegar a uma definição conjunta com os membros da banda sobre o que é o "afrorock" na visão da Banda Gente.

Abro aqui um diálogo com colegas da Etnomusicologia, primeiramente com a dissertação de Gabriel Islaz (2022). Me chamou a atenção a construção dialógica do texto, e também por algumas características em comum dos interlocutores que frequentavam o "Escritório", referente ao texto do Gabriel, e os interlocutores desta pesquisa, membros da Banda Gente. Ambos têm origens na periferia, fazem música independente, autoral e tem o estilo rock em comum.

[10] Dínamo Estúdio, localizado na Av. Nazaré, 2528, Sobrado, Anchieta, Rio de Janeiro/RJ.
[11] Do professor José Izquierdo. Para saber mais: https://instagram.com/decolonisate?igshid=YmMyMTA2M2Y=

Em sua pesquisa, o autor conversa com uma série de músicos que têm um ou mais trabalhos artísticos atuantes e/ou em construção. Destaquei um trecho do final do capítulo 1.2 "O Escritório: primeiros ruídos", onde o autor apresenta a "rede de colaboradores" da investigação:

> Me interessei em trazer suas experiências musicais para a pesquisa quando me contou mais sobre a banda Economic Freedom Fighters, que criou em 2019, proposta topada por Joab. O projeto ainda tem a participação de outros dois músicos que vivem em regiões da periferia carioca, Davi e Guilherme, e carrega a alcunha identitária de "rock negro alternativo". (ISLAZ, 2022, pg 41)

Essa "alcunha identitária" como "rock negro alternativo" vai ao encontro da identidade da Banda Gente, manifestada a cada show em que se autodenomiam como uma banda de "afrorock". Essas nomeações, vão ao encontro de duas perguntas que aparecem no comunicado de Gabriel Improta França e José Alberto Salgado (2023):

> Como os integrantes de um mundo da arte nomeiam gêneros que os englobam, como "gafieira" ou "bossa nova"? Como se dão as disputas pelas nomeações destes gêneros? Como se dão as disputas pela ativação da **palavra** escrita ou falada numa rede ampliada de significados e conceitos que se propaga via LPs, CDs, livros, revistas, programas de TV, documentários — atores integrantes de uma rede/mundo da arte? (FRANÇA, SALGADO, 2023, pg 4)

Gabriel relembra partes de entrevistas com João Donato, que reafirmaram falas antigas do músico, no sentido de ele não gostar de nomear os estilos que toca e nem de que as pessoas deem nomes ao que ele grava ou toca em shows.

> Outros exemplos de disputas pela nomeação de artistas, grupos, orquestras, obras, álbuns e gêneros musicais poderiam ser elencados, e são bastante comuns. Tanto na rejeição de Donato e outros instrumentistas à palavra em rótulos de gêneros quanto na militância de uma certa MPB em torno do formato canção, (...). (FRANÇA, SALGADO, 2023, p. 12)

Como a Banda Gente entende essa disputa de nomeações de músicas e estilos? Em um show da banda no Sesc Copacabana, em 15/08/23, Iolly fala: "No século XXI é difícil dar nome às coisas, mas a gente tenta…então para nomear isso aí, a gente faz como "afrorock". Alguns dizem que é um "afrorock" tropical…eu…particularmente, pra mim, Iolly Amancio, minha única responsabilidade, o rock é uma música preta." Seguido de 1 segundo de silêncio, no segundo seguinte uma mulher diz "é isso", e o público reage aplaudindo.

Apontamentos finais

Ao longo deste texto, podemos ter alguma noção de quem é a Banda Gente, e como se mantém ativa em meio às adversidades vividas por muitos artistas populares e independentes,

principalmente os oriundos de lugares periféricos como a Baixada Fluminense. Iniciativas como os editais de cultura e o circuito do Sesc amenizam de certa forma a desigualdade de oportunidades entre artistas de diferentes regiões do Rio de Janeiro.

A questão do território está muito presente na investigação, e percebe-se que influência na música que fazem, relatando situações vividas por moradores de periferias da cidade, por exemplo.

Também se faz importante para a banda a questão racial, que é retratada através das letras das canções, e nas afirmações: “O rock é preto.” e “Somos uma banda de afrorock.” Esse posicionamento, que reclama a origem negra do estilo, também influencia na música que a banda produz, pois buscam ritmos/estilos de origem afro para misturar com o rock, ornamentando os arranjos. Considero importante me aproximar e analisar estes aspectos sociais da música que o grupo faz, além de investigar as condições em que realizam esse trabalho musical. Foram apresentados também alguns aspectos relacionados à organização da banda, como por exemplo os ensaios, e alguns aspectos colaborativos como a presença do produtor.

Além disso, a pesquisa pretende ser colaborativa, e para isso vejo como possibilidades algumas práticas possíveis de aprendizados mútuos: a escrita dialógica (SALGADO et al, 2014), ao menos nas partes direcionadas à banda como coletivo e a seus integrantes, individualmente; trocas musicais entre a pesquisadora e a banda, durante ensaio, show ou até mesmo em alguma situação mais informal; e as reflexões sobre as condições do trabalho musical.

Pretendo seguir a interlocução com a banda e fazer revisões bibliográficas, na tentativa de que este trabalho contribua para as discussões acadêmicas e, ao mesmo tempo, faça algum sentido para os membros do grupo.

Referências

BARZ, Gregory. Confronting the field(note): in and out of the field music, voices, texts, and experiences in dialogue. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Oxford University Press, 1996. pp. 206-223.

FRANÇA, Gabriel Improta; SALGADO, José Alberto. “Dialogando sobre conjuntos musicais: trabalho de campo e reflexão com músicos profissionais”. *Anais do XI Enabet*. Porto Alegre. 2023

FRASER, M. T. D.; GONDIM, S. M. G. “Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa”, *Paideia*, v. 14, n. 28, p. 139-152, 2004.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista da ABEM*, Londrina: v.20, n.28, pg 61-80, 2012

ISLAZ, Gabriel. *"Bom Barulho da Baixada" em modo digital*: Uma Etnografia virtual sobre cultura lo-fi entre músicos da periferia do Rio de Janeiro (RJ). Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2022.

MILITO, Flora. *Tem boi na linha*: As práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2019.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SALGADO, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. El oído pensante, v. 2, n. 2, pp. 7-23, 2014.

SALGADO, José Alberto; ERTHAL, Júlio César S.; PERES, Leonardo Rugero; GANC, David; GREGORY, Jonathan A. "Refletindo sobre a Interlocução em Pesquisas com Música". *Debates,* n. 12, p. 93–105, 2014.

SALGADO, J. A.; NEVES, Karina de Almeida; SILVA, Leonardo Oliveira da. Conjuntos musicais e sua sustentação: um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020). *Anais do 6º Nas Nuvens... Congresso de Música*, 2020.

Outras fontes:
Álbuns, EP e outros materiais da Banda Gente:

- #SomosTodosSilva (2017)
- EP Descarregar ao vivo (2020)
- Gravações de ensaios e shows
- Vídeos no Youtube
- Observação da plataforma *Instagram*

SUSTENTAÇÃO DE CONJUNTOS DE SAMBA NA CIDADE DE NOVA FRIBURGO

Perspectivas iniciais

Leon dos Santos Navarro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
leondsn@gmail.com

GT 2- Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Esta comunicação apresenta o estágio em que se encontra atualmente nossa pesquisa de mestrado, voltada para a compreensão dos desafios e dificuldades encontrados por grupos de samba na cidade de Nova Friburgo, no que tange a sustentação de suas atividades. Temos por objetivos a identificação e análise dos diversos aspectos que são característicos das formas de organização dos conjuntos. Almejamos, também, investigar como o trabalho e a dinâmica do grupo são afetados por fatores sociais que fazem parte do contexto no qual ele está inserido. Para tal, dialogamos com autores que discutem a complexidade urbana a partir do conceito de *cenas musicais,* como Vincenzo Cambria, com pesquisadores voltados para o estudo da construção cultural da cidade de Nova Friburgo como Marcus Wolff e Daniel Daumas e também com intelectuais que abordam os mecanismos de dinâmicas sociais a partir de perspectivas raciais, tais como Frantz Fanon. Metodologicamente, buscaremos a realização de pesquisa de campo como forma de acompanhar as atividades rotineiras do conjunto em questão, como ensaios e apresentações, além de entrevistas semi-estruturadas com os agentes do campo. Quanto às discussões em torno da ética da produção da escrita acadêmica, discutiremos a possibilidade de aplicação da edição dialógica, pois este recurso é adotado como mecanismo para tentar equilibrar graus de protagonismo das vozes envolvidas no processo de pesquisa através da exposição e diálogo constante sobre o material que está sendo produzido.

Palavras-chave: Conjuntos musicais; Nova Friburgo; samba; sustentação.

MAINTAINING SAMBA GROUPS IN NOVA FRIBURGO CITY

Initial Perspectives

Abstract: This communication presents the current stage of our master's research, focused on understanding thechallenges and difficulties faced by samba groups in the city of Nova Friburgo regarding the sustainability oftheir activities. Our objectives include the identification and analysis of various aspects that are characteristic ofthe organization of these ensembles. We also aim to investigate how the group's work and dynamics are affected by social factors that are part of the context in which they are situated. To achieve this, we engage in dialoguewith authors who discuss urban complexity from the perspective of musical scenes, such as Vincenzo Cambria,with researchers dedicated to the study of the cultural construction of the city of Nova Friburgo, such as MarcusWolff and Daniel Daumas, and also with intellectuals who address social dynamics from racial perspectives,such as Frantz Fanon. Methodologically, we will conduct field research to observe the routine activities of thespecific ensemble, including rehearsals and performances, as well as semi-structured interviews with individualsin the field. Regarding discussions about the ethics of academic writing, we will explore the possibility ofapplying dialogic editing, as this approach is adopted as a mechanism to balance the degree of agency of thevoices involved in the research process through constant exposure and dialogue about the material being produced.

Keywords: Musical Ensembles; Nova Friburgo; Samba; Sustainability.

Introdução

Esta comunicação é um relato sobre o atual estágio em que se encontra nossa pesquisa de mestrado, cujo tema é a investigação acerca das particularidades e desafios enfrentados por conjuntos de samba da cidade de Nova Friburgo, no que diz respeito à sustentação de suas atividades. Por tratar-se de um trabalho recente, ainda em seus primeiros passos, o foco recairá sobre discussões ocorridas no decorrer de disciplinas cursadas coletivamente, que por conta de suas leituras, diálogos com autores e colegas de pós-graduação mostraram-se enriquecedoras.

Por mais que o trabalho de campo ainda não esteja presente de forma consistente, creio ser oportuno atentar para o fato de que o contato com as disciplinas ofertadas nos cursos de pós-graduação é uma potente oportunidade de reflexões e reavaliação dos nossos próprios trabalhos, nos seus mais diversos sentidos - abrangência da pesquisa; reflexões sobre com quais autores podemos dialogar; quais procedimentos metodológicos adotar; qual é a relação que o etnomusicólogo estabelece com os participantes da pesquisa, seus colegas e professores; qual o lugar que o pesquisador acadêmico ocupa socialmente; quais são os desafios atuais colocados para a prática profissional na área da antropologia/etnomusicologia, entre outras. Esses procedimentos, no meu entender, configuram já atitudes de pesquisa.

A estrutura desta comunicação contemplará um breve relato do objeto mais geral da pesquisa - a proposta de avaliar quais são os desafios encontrados por grupos musicais para conseguir sustentar suas atividades - seguida de seções que apresentarão tópicos tais como a cidade em que se dará a pesquisa de campo, questões ligadas à raça e identidade, além de discussões metodológicas. No final do texto, serão abordados alguns pontos que ainda precisam ser contemplados ao longo dos próximos meses de pesquisa.

Particularidades das organizações, dinâmicas e contextos de conjuntos musicais

Os estudos que acompanham as questões referentes à sustentação enfrentadas por grupos musicais muitas vezes debruçam-se sobre aspectos de organização (rotinas de ensaio, estratégias de divulgação, rotatividade de membros, concepção do repertório, remuneração entre outras) e fatores pertinentes ao contexto no qual o coletivo está inserido (quantidade e qualidade de casas de shows voltadas para o tipo de música praticado, relação com os donos desses espaços, existência de público-alvo, imaginário da cidade).

Um dos diálogos travados no trabalho até então é com a produção de José Alberto Salgado, que em seu texto “Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca”, acaba por abordar ambas as facetas mencionadas. Por um lado, comenta sobre as rotinas de ensaio, estratégias de substituição de integrantes no caso de conflitos de agenda (os famosos “sub") e discussões sobre a concepção do repertório Por outro, menciona fatores contextuais no qual o estudo de caso está inserido.

O relato sobre o momento cultural vivido na Lapa no período da produção do texto, além de explanar a busca por renovação e reinvenção a partir da valorização de manifestações tradicionais como o samba e o choro, na mesma medida em que antigos casarões são reformados para transformarem-se em casas de shows, restaurantes e antiquários, demonstra que havia naquele período grande interesse em recuperar um imaginário boêmio associado ao bairro, ou até mesmo à cidade, que encontrava-se aparentemente perdido. Durante o período

mencionado no artigo - décadas de 1980 com a mudança do Circo Voador para a Lapa, 1990 com o florescimento de novas casas de show que faziam o resgate do "contexto de valorização ideológica e estética" (Salgado, 2005), e começo dos anos 2000 - fica claro o êxito cultural e econômico do recorte temporal.

As categorias de análise que são abordadas no estudo servem de forma muito apropriada para pensar o contexto da nossa pesquisa. Ao longo do artigo, o autor menciona como a articulação da revitalização do bairro não estava desvinculada da construção de um imaginário e de interesses econômicos. Assim sendo, ao acompanhar a rotina de trabalho de um conjunto, é necessário atentar-se para como o grupo procura se inserir nesse contexto: como o repertório é concebido, em quais espaços faz sentido executar determinado tipo de música, quais são os procedimentos adotados nas apresentações, quais estratégias precisam ser implementadas para que o grupo consiga manter uma rotina de apresentações, podendo assim possibilitar renda para gravações que ajudam a divulgação do trabalho, como o grupo dialoga com a realidade em volta de si, entre diversas outras possíveis questões. A forma como cada grupo encara cada uma dessas variáveis e como se posiciona de acordo com a localidade em que se encontra não deve ser subestimada, pois trata-se, em última instância, de uma "leitura" que pode levar a estratégias que promovem a manutenção ou o fim das atividades do conjunto.

De modo a adensar a análise contextual a contribuição de outros autores para essa perspectiva mostra-se necessária. Abordarei brevemente o conceito de cenas musicais, debatido por Vincenzo Cambria em seu texto ""Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia"(CAMBRIA, 2017). A partir de uma série de referências, o autor discute possíveis ferramentas conceituais a serem usadas para análises de panoramas musicais observados em variadas localidades.

Compartilhamos da visão de Cambria em relação ao fato de que ainda é relativamente pouco explorada por etnomusicólogos a busca por compreender profundamente a complexidade urbana. O autor menciona que a proposta teórica acerca do termo "cenas musicais" é uma tentativa de dar conta de ao menos parte desse amplo panorama:

> Um dos méritos dessa literatura que adota a proposta teórica desenvolvida em torno do conceito de "cenas musicais", como espero mostrar nas próximas páginas, é o fato dela apontar para um aspecto ainda problemático na pesquisa etnomusicológica: a falta de uma preocupação em estudar a dimensão urbana em toda sua complexidade (CAMBRIA, 2017, p. 2).

O autor, balizado em Nettl, menciona a forma como etnomusicólogos passaram a abordar os fenômenos e culturas musicais a partir de seus aspectos interativos e processuais. Cambria aponta para o fato de que os significados e identidades moldados através desses

processos e interações, que revelam relações de poder, disputas sociais, conflitos étnicos entre outros pontos importantes, possuem caráter fluido e dinâmico.

A construção do conceito de "cenas musicais", amplamente discutida no texto "Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual" (Bennet; Peterson, 2004), leva em conta tais aspectos, o que, portanto, acaba por resultar também em um conceito que muitas vezes pode ser tido como fluido, vago e ambíguo. A variedade de usos e compreensões do termo vão desde utilizações de senso comum encontradas nos jargões jornalísticos até distinções conceituais entre "cena" e "comunidade", discutidas por autores como Straw.

O ponto de vista de Cambria, presente na conclusão do seu trabalho, de que, apesar dos problemas apontados com o conceito de *cenas*, as discussões suscitadas por ele demonstram a preocupação de estudiosos em desenvolver ferramentas teóricas e modelos de análise que dêem conta de lidar com as interações e conexões entre aspectos múltiplos de distintas territorialidades e contextos urbanos. A proposta vai além da dimensão territorial, adentrando camadas socioespaciais, diferentes perspectivas que coabitam territórios e se tensionam, além de apontar para o papel desempenhado pelos agentes sociais.

Da mesma forma que podemos dizer que cena é um conceito de caráter fluido, as próprias discussões sobre o tema da profissionalização no campo da música inevitavelmente nos levam também ao encontro da percepção do caráter fluido da profissão, que apresenta diversas vezes trabalhos de pouca estabilidade, de caráter sazonal e de difícil quantificação de horas e precificação. Luciana Requião, em sua tese de doutorado ""Eis aí a Lapa"...:processos e relações de trabalho do músico nas casas de show da Lapa"(Requião, 2008), expõe a difícil conceituação acerca do trabalho musical, abordando aspectos do imaginário e do senso comum que dificultam a mera compreensão, por parte da sociedade, da atividade musical enquanto trabalho. A associação existente entre música e prazer, assim como a fetichização e a ideia fantasiosa do músico como um ser que carrega uma espécie de dom, e que portanto não precisaria de horas de trabalho duro e aprendizagem para a aquisição e manutenção de suas competências, além da histórica falta de organização mais sistemática dos valores de remuneração, de leis trabalhistas e união de classe, favorecendo assim atitudes exploratórias de pessoas que se encontram em posições de poder dentro da indústria fonográfica e dos meios de comunicação são fatores mencionados pela autora.

Uma revisão bibliográfica mais extensa e conversas com músicos que possam expressar seus pontos de vista acerca do tema com certeza serão ações necessárias nos próximos estágios, mas o que se pode dizer a esta altura é que os aspectos examinados por tais autores constituem um primeiro levantamento de categorias que demonstram genericamente os aspectos que envolvem a dinâmica de trabalho de grupos musicais.

Breve panorama sobre a formação cultural de Nova Friburgo

Ao refletir sobre a necessidade de compreender o contexto em que o grupo estudado está inserido para, assim, ter mais clareza de alguns dos problemas que possam aparecer para a manutenção de suas atividades, percebi que bibliografias específicas sobre a cidade de Nova Friburgo e sua constituição cultural e musical seriam imprescindíveis. A produção de autores como Marcus Wolff e Daniel Daumas nos ajudarão a expor brevemente algumas discussões sobre o panorama específico da cidade mencionada. Penso que voltar o olhar para tais aspectos será fundamental para, mais à frente, no trabalho de campo ainda a ser desenvolvido, conseguirmos compreender como se dão as correlações de forças atuantes no território.

Em seu artigo intitulado "Música e identidade na "Suíça brasileira": mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ"(Wolff, 2013), Marcus Wolff apresenta os resultados iniciais da pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares: Imagem, Memória & Identidade (NEIMI), da Universidade Candido Mendes. A proposta do grupo consistia em examinar a construção do imaginário da cidade a partir de suas narrativas sonoras e audiovisuais, levando em consideração a história da cidade, sua formação étnica e social e o impacto de ações do Estado para a formação da população.

. É mencionado no trabalho o começo do estímulo à imigração suíça e alemã no começo do século XIX, por parte do Estado brasileiro. Tais ações faziam parte dos projetos de poder monarquistas e republicanos em variados momentos, bem como o estabelecimento e solidificação de identidades étnicas a partir das manifestações culturais dessas populações. Menciona-se o projeto racista de branqueamento populacional como estratégia para "corrigir a má formação étnica brasileira", além de ocultar a presença da escravidão e as contribuições culturais da população negra.

Ao justificar a criação de uma linha de pesquisa voltada particularmente às questões culturais para compreender o contexto Friburguense, Wolff estabelece um diálogo oportuno com Turino, pois este aponta a importância dos signos artísticos para a construção do sentimento de identificação. A partir desta afirmação, Wolff aponta para a intenção de conhecer a produção atual dos artistas da cidade e a forma como a imprensa local divulga esses trabalhos, de modo a compreender como situam-se os artistas no contexto local. Considero este um ponto importante de contato com minha pesquisa.

No mesmo artigo são mencionadas algumas manifestações culturais que já possuem ao menos algumas décadas de presença no território de Nova Friburgo. Grupos de músicas ditas folclóricas dos imigrantes europeus existem desde meados do século XIX, bandas de música como a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense e a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense representam parte importante da formação de

músicos da cidade, além de possuírem a fama de historicamente demarcarem as posições políticas distintas de seus membros (a Campesina sendo associada ao republicanismo e as proletários, enquanto a Euterpe representa camadas mais elitizadas, seja no período monárquico ou no republicano). Podemos afirmar que tais exemplos são os comumente utilizados para demonstrar a herança europeia da cultura friburguense.

Por outro lado, existe um interessante contraponto a ser examinado, pouco mencionado em artigos acadêmicos: as escolas de samba oriundas de antigos bairros habitados majoritariamente pela população operária e negra. O carnaval de Nova Friburgo conta com algumas escolas de destaque como G.R.E.S Imperatriz de Olaria, G.R.E.S Acadêmicos da Saudade, G.R.E.S Vilage no Samba, G.R.E.S Alunos do Samba e G.R.E.S Unidos do Amparo. Creio ser importante abordar os possíveis tensionamentos encontrados a partir da coexistência dessas diferentes manifestações culturais.

Interessa aqui investigar a forma como os habitantes de Nova Friburgo enxergam sua própria cultura, e tentar debater qual o lugar que o samba ocupa dentro do imaginário da cidade, tendo sempre em mente que esses dados podem ser úteis para compreendermos as dinâmicas que envolvem conjuntos dedicados a este tipo de música. Até então, não encontramos textos que tratem deste assunto em particular, cabendo, portanto, ao trabalho de campo cumprir o papel de levantamento de dados acerca deste tópico.

Debates sobre questões raciais e culturais

Ao aprofundar a análise acerca da já mencionada constituição do imaginário friburguense, levando em conta sua história, no sentido de olhar para a história das suas parcelas da população que encontram-se em disputa territoriais e culturais, como forma de tornar mais efetiva a compreensão das questões que envolvem a sustentação de conjuntos musicais, torna-se inevitável discutirmos as formas como as questões raciais afetam a dinâmica de tais coletivos. Assim sendo, a partir da problematização presente na última seção, creio que o texto “Racismo e Cultura” (Fanon, 1956) tem muito a contribuir com a discussão.

Frantz Fanon descreve em seu texto as diversas formas como o racismo e seus variados mecanismos - uns mais sutis do que outros - transformaram-se ao longo do tempo. Inicialmente as práticas racistas poderiam ser caracterizadas como mais “grosseiras” ou “óbvias”: a partir da dominação bélica, tecnológica e econômica de um grupo sobre outro, classifica-se o último como inferior, aculturado. Neste estágio, destroem-se os sistemas de referência, esvazia-se e ridiculariza-se os valores existentes na cultura dominada, seja no modo de agir, nas suas vestimentas, nas formas de se divertir, nos seus rituais religiosos, nas suas expressões e práticas sonoras. Havia, inclusive, argumentos “científicos” que

"provavam" a inferioridade biológica daqueles em situação de dominação.

A partir destas reflexões, Fanon descreve também estágios pelos quais passam os indivíduos vítimas dessas atitudes de dominação. Inicialmente, as pessoas das populações exploradas sofrem os primeiros impactos dos processos de aculturação e passam, portanto, a buscar enquadrar-se nos moldes da cultura dominante. Segundo Fanon, caso esse processo ocorra, os indivíduos vão se deparar com o êxito em termos da aquisição de competências tidas como desejáveis pelas estruturas hegemônicas, porém, isso não os impede de sofrer consequências do *modus operandi* racista. Portanto, possivelmente passa-se ao estágio de reconhecimento mais claro dos procedimentos racistas, de como eles estão profundamente introjetados no comportamento dos indivíduos e no regimento das estruturas sociais. Promove-se, então, um reencontro desses indivíduos com suas culturas originais, em geral por meio de grande arrebatamento com este processo. Segundo Fanon, corre-se o risco de cristalizar ou, nas palavras do autor, mumificar tal cultura, tirando-lhe seu aspecto primordial: sua capacidade de renovar-se, seu dinamismo.

Gostaria de tentar enxergar a manifestação do samba e a posição que ele pode ocupar no contexto da cidade de Nova Friburgo por esta ótica de discussão, na medida em que estamos falando de uma música tida como negra, diaspórica, oriunda de populações que passaram pelos processos violentos descritos por Fanon. Até o momento de escrita deste texto não nos debruçamos sobre materiais específicos sobre o samba - com exceção das primeiras sessões de "Samba, o dono do corpo", de Muniz Sodré -, suas origens e os múltiplos possíveis desdobramentos que as discussões acerca desse gênero costumam gerar. No entanto, acreditamos ser possível afirmar, para fins de generalização, que estamos tratando de uma manifestação cultural que, por conta de sua origem social, carregou e ainda carrega uma série de estigmas.

O texto de Fanon possibilita levantar uma série de questionamentos sobre os processos pelos quais o samba e seus praticantes possam ter passado ao longo do tempo, de acordo com as necessidades de inserção e adaptação social nos espaços em que se encontravam. Será que existiram conjuntos de samba em meados do século XX na cidade de Nova Friburgo, para além das escolas de samba? Os músicos conseguiam transitar por quais espaços? Havia receptividade da população com esses grupos? As apresentações e ensaios aconteciam livremente ou eram interrompidas por conta de perseguições? Atualmente é possível manter uma atividade profissional rentável apenas por meio do samba? São necessárias adaptações de repertório a depender de que tipo de evento está sendo feito, no sentido de precisar se adequar ao público?

Durante o trabalho de campo, teremos como objetivos coletar as impressões dos

músicos acerca dessas questões, buscar informações sobre as origens dos praticantes, construir minimamente a história da cidade de Nova Friburgo concomitantemente à história do samba no território. Interessa pensar se os músicos pensam sobre si mesmos de forma racializada e se consideram que esse parâmetro influencia em suas atividades musicais e na sustentação de seus conjuntos, se sentem que o tipo de música que praticam ainda sofre por conta da concepção de sociedade que vigora nos dias de hoje.

Questões metodológicas

Uma prática comum a diversos campos de estudo, incluindo neste grupo o campo da etnomusicologia, é a reflexão e constante revisão de processos metodológicos adotados pelos pesquisadores. No caso da etnomusicologia, a forma de entrar em contato com o que podemos genericamente chamar de "o outro", assim como os procedimentos adotados para trabalhar conceitos, formular perguntas, estabelecer prioridades ao elencar "objetos" de estudo, passaram por diversas transformações. Para fins da realização deste trabalho, cabe dizer que atualmente um dos pontos de vista adotado é o da construção cada vez mais coletiva, seja pela colaboração entre pesquisadores ligados a instituições de ensino, seja pelo alargamento do conceito de autoria, historicamente estabelecido como individual e exclusivo do pesquisador, realocando também a categoria de "pesquisados" à categoria de "colaboradores", na medida em que dar voz aos próprios praticantes da música estudada pode ser um caminho eficaz para alcançar uma compreensão mais exata dos significados e valores encontrados no trabalho de campo.

Quanto a este ponto, dialogamos rapidamente com o artigo "Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música"(Erthal; Ganc; Gregory; Peres; Salgado; 2014). Omodelo de edição dialógica praticada por estes autores, fundamentados em Clifford (1998),em que estabelece-se uma troca constante entre os interlocutores envolvidos na pesquisa, demodo que haja a possibilidade de modificações e contribuições de uma forma mais intensa doque uma escrita tradicional, está cogitada como procedimento a ser adotado, a depender decomo se dê o contato com os músicos no trabalho de campo. Trata-se, ainda, apenas de umavontade. De qualquer modo, gostaria de citar brevemente um trecho do mencionado artigo,cujo teor ajuda a esclarecer essa realocação dos agentes envolvidos em um trabalho de pesquisa:

> Com apoio de uma vertente crítica e reflexiva da produção acadêmica, verifica-se na pesquisa etnográfica, e na pesquisa qualitativa de modo geral, a ocorrência de variados padrões de interação entre pesquisador/a e seus interlocutores em campo, inclusive com diferenças notáveis nas relações de poder entre quem pesquisa e quem é "pesquisado". Tal conjunto de literatura vem apresentando argumentação que nos convenceria inclusive a abandonar o uso de termos como "relação pesquisador-

> pesquisados", uma vez que entendêssemos que o objeto de estudo em pesquisas etnográficas não são "eles", os "pesquisados", mas sim uma delimitação explicitada das significações e das relações entre sujeitos – incluindo no exame a situação destes e de sua prática numa história de sociedades e culturas, economias e políticas (Erthal, Ganc, Gregory, Peres, Salgado, 2014, p.102).

Os debates deste artigo encontram pontos de contato, principalmente no que diz respeito ao tópico das diferentes possibilidades de diálogo, com as reflexões suscitadas pelo texto "Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia"(Salgado, 2011), da autoria de Salgado. A surpreendente diversidade de possibilidades estéticas - intimamente ligadas a escolhas metodológicas – da escrita e das modalidades de diálogos de acordo com diferentes intenções provocou um alargamento da nossa percepção quanto a alternativas para conduzir a escrita da dissertação. No que tange o conteúdo voltado para os diálogos, pensamos ser importante mencionar as passagens que descrevem a postura examinada por Burbules a partir das análises de Gadamer acerca da categoria de diálogo socrático chamada *diálogos para compreensão*, através dos quais o próprio Salgado já desenvolve desdobramentos de aplicação para a pesquisa etnomusicológica. Ressalta-se nessa categoria o movimento de buscar compreender o que faz o outro pensar como pensa, por mais que possamos discordar de sua percepção. Quais são os elementos que constituem a construção de seus pensamentos? O que sustenta sua ótica, seu ponto de vista?

Considerações finais

Por se tratar de uma pesquisa ainda em estágio inicial, é importante reforçar o caráter indagador desta seção, que reflete muito mais as constantes perguntas e inquietações que surgem com o desenvolver do trabalho. O intuito aqui é apontar questionamentos a serem aprofundados e lacunas já percebidas, porém ainda não cobertas. Comecemos por estas últimas.

Como já mencionado, existe a necessidade de cobrir materiais bibliográficos voltados para a história do samba, que possam contribuir de forma substancial para a compreensão do *ethos* que será encontrado no trabalho de campo. Até o momento, não encontramos registros que examinem o recorte específico da interseção entre samba e Nova Friburgo. De qualquer modo, materiais bibliográficos de caráter mais geral sobre o samba carioca poderão ser de grande valia.

Há também a necessidade de cobrir a discussão sobre questões raciais e relações de trabalho. Para tal, será fundamental entrar em contato com a produção de autores que tratam dessa interseção como, por exemplo, Cida Bento. Acreditamos que os debates levantados pela autora sobre o *modus operandi* racista nos ambientes corporativos, aparentemente, são passíveis de serem realocados para outros contextos, na medida em que tais procedimentos

não são particulares de apenas um ou outro ambiente, mas permeiam todas as instâncias da nossa sociedade. Buscar trazer essas percepções para a realidade do trabalho musical nos parece um movimento promissor para a compreensão dos desafios encontrados por conjuntos de samba da atualidade.

Quanto aos questionamentos a serem aprofundados e os possíveis desdobramentos de investigação, algumas frentes devem ser apontadas. Com relação às estratégias adotadas pelos grupos, será importante investigar de forma mais consistente o grau de conhecimento que os músicos possuem da utilização de ferramentas digitais para a divulgação e distribuição de seus produtos. Os textos consultados até aqui não dão conta do período atual, graças à vertiginosa mudança ocorrida em termos de funcionamento da indústria fonográfica e das possibilidades tecnológicas surgidas a partir de plataformas de streaming, marketing digital e redes sociais. Compreender como se dá a relação entre as formas analógica e digital de propagação e existência do trabalho do conjunto musical será fundamental. Existem, atualmente, podcasts e programas de entrevistas que tratam de assuntos como divulgação do trabalho artístico, dicas de *"music business"*, estratégias que envolvem editais de cultura que fomentam a circulação de shows, entre outros. Essas fontes são comumente acessadas pelos interlocutores da pesquisa? Eles enxergam nessas ferramentas soluções para seus desafios diários?

Pretende-se, também, buscar contato com o professor Marcus Wolff, pois aparentemente as atividades de pesquisa do NEIMI foram descontinuadas, a julgar pelo insucesso de buscar materiais mais recentes em que constariam com os desdobramentos previstos nas apresentações iniciais. Acredito que realizar entrevistas com estudiosos que debruçam-se sobre a história e a cultura de Nova Friburgo cumprirá uma função auxiliar aos materiais bibliográficos e ao contato com os músicos.

Referências

CAMBRIA, Vincenzo."Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia". *Música e Cultura, Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia,* Vol. 10, n. 1. 2017

DAUMAS, Daniel. "A Banda de Música na "Suíça brasileira": identidade e pertencimento" *Anais do III SIMPOM, Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em música.* 2014

ERTHAL, Julio; GANC, Davi; GREGORY, Jonathan; PERES, Leonardo Ruggero; SALGADO, José Alberto. "Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música" *Revista DEBATES | UNIRIO,* n. 12, p. 93-105, jun. 2014.

FANON, Frantz. "Racismo e Cultura" *Revista Convergência Crítica. Dossiê: Questão ambiental na atualidade* n. 13, 2018.

SALGADO, José Alberto. "Variações sobre o tema da gafieira:um conjunto na Lapa

carioca". *Revista DEBATES, UNIRIO,* n. 8, p. 39-69, dez 2005.

SALGADO, José Alberto. "Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia." *Música e Cultura*, vol. 6, p. 57-68, 2011

WOLFF, Marcus. "Música e identidade na "Suíça brasileira": mito e verdade na construção das comunidades de Nova Friburgo, RJ". *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 78-85, 2013.

CONJUNTO FARROUPILHA

Negociando repertórios e parcerias para viver de música

Luciana Prass
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
luciana.prass@ufrgs.br

GT 2 - Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: A partir de pesquisa etnográfica iniciada em 2013 com o Maestro Tasso Bangel (Taquara, RS, 1931), membro fundador, cantor, instrumentista e arranjador do Conjunto Farroupilha (1948 – 1990), essa comunicação compartilha reflexões sobre a trajetória, as negociações e adaptações que o grupo musical foi fazendo ao longo de sua existência profissional, de grande repercussão nacional e internacional, sobretudo entre os anos 1950 e 1970, para manter-se atuante em contextos de grandes transformações no meio social, político e musical do Brasil e do mundo. Viajando o Brasil e o mundo – participou de missões culturais organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores -, carregando repertórios desde canções tradicionais gaúchas, passando por temas regionais do Brasil, sendo os primeiros a gravar algumas das canções icônicas da Bossa Nova (como *Samba de uma nota só* e *Dindi*), experimentando repertórios internacionais (da Alemanha, França, Venezuela, Estados Unidos, entre outros países) e, inclusive, gravando um disco exclusivo de hinos militares três anos antes do golpe civil-militar do Brasil a pedido da Columbia Records da qual eram contratados, o Farroupilha foi se transformando, negociando sua atuação ao longo de quatro décadas, sem perder seu profissionalismo e sua potência em viver de música. Como pensar nessas diferentes atuações e afiliações estéticas e políticas, recuperando a memória e o grande legado do grupo, a partir de perspectivas contemporâneas éticas e metodológicas do trabalho etnomusicológico, é o desafio que se coloca na continuidade desta pesquisa em andamento.

Palavras-chave: Conjunto Farroupilha; Música Popular Brasileira; Música Regional Gaúcha; Música e Ditadura Militar no Brasil; Tasso Bangel.

CONJUNTO FARROUPILHA

Negotiating Repertoires and Partnerships to Make a Living from Music

Abstract: Based on ethnographic research begun in 2013 with Maestro Tasso Bangel (Taquara, RS, 1931), founding member, singer, instrumentalist, and arranger of Conjunto Farroupilha (1948 – 1990), this communication shares reflections on the trajectory, negotiations, and adaptations that the musical group has been doing throughout its professional existence, with strong national and international repercussion, especially between the years 1950 and 1970, to remain active in contexts of great transformations in the social, political and musical environment of Brazil and the world. Traveling around Brazil and the world - he participated in cultural missions organized by the Ministry of Foreign Affairs -, carrying repertoires ranging from traditional Gaucho songs to regional Brazilian themes, being the first to record some of Bossa Nova's iconic songs (such as Samba de uma Nota Só and Dindi), experimenting with international repertoires (from Germany, France, Venezuela, the United States, among other countries) and even recording an exclusive album of military anthems three years before the civil-military coup in Brazil at the request of Columbia Records from which they were hired, Farroupilha was transformed, negotiating its activities over four decades, without losing its professionalism and its power to make a living from music. How to think about these different actions and aesthetic and political affiliations, recovering the memory and great legacy of the group, from contemporary ethical and methodological perspectives of ethnomusicological work is the challenge that arises in the continuity of this ongoing research.

Keywords: ConjuntoFarroupilha; Popular Brazilian Music; Gaucho Regional Music; Music and Military Dictatorship in Brazil; Tasso Bangel.

Introdução

O *Conjunto Farroupilha* foi um grupo formado no final dos anos 40, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul (RS), dentro da então super potente Rádio Farroupilha[1]. Nascido de uma proposta da destacada cantora Iná Vital (que mais tarde tornar-se-ia Iná Bangel), o *Conjunto* foi pensado como um grupo vocal, inspirado em grupos norte-americanos com essa formação[2], que inundavam os ouvidos brasileiros pelas ondas do rádio, nesse período do pós Segunda Guerra Mundial[3]. O repertório inicialmente proposto por Iná para ser executado pelo *Farroupilha*, era justamente este, que vinha dos EUA, já tomado pelas harmonizações jazzísticas, incluindo um amplo espectro de abertura de acordes em suas vocalizações. Mas mesmo sendo sua primeira gravação a da canção *"Please, don't say no, say maybe"*, de Sammy Fain e Arthur Freed, sucesso em 1945, o *Conjunto Farroupilha* teve sua projeção iniciada a partir da performance de repertórios entendidos como "gaúchos[4]". Paixão Cortes (Santana do Livramento, 1927 – Porto Alegre, 2018) e Barbosa Lessa (Piratini, 1929 – Camaquã, 2002), dois destacados folcloristas à época, interessados em criar o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), procuraram o *Farroupilha* na Rádio, propondo que fossem os

[1] "De propriedade de fortes aliados do Governo Vargas, a nova emissora [Rádio Farroupilha] entra em cena já como a mais potente do Brasil. São 25kW, que só seriam superados pelos 26kW da Tupi de São Paulo – de Assis Chateaubriand – dois anos depois" (FARIA, 2001, p. 101). A Rádio Farroupilha, inaugurada em 1945, incluía em seu cast, músicos de uma jazz sinfônica para suas apresentações musicais ao vivo: "[...] A Farroupilha tinha naquele tempo o que é hoje a jazz sinfônica: ou seja, eram seis primeiros violinos, seis segundos, três ou quatro violas, dois ou três cellos, baixos, […] trio de trompetes, três trombones, quarteto de sax, porque não tinha barítono, sax barítono. Mas era uma jazz sinfônica [...]". (Tasso Bangel, comunicação pessoal em 10/04/2017). O pesquisador Arthur de Faria corrobora essa informação e acrescenta que "desde a década de 1940, e indo até o início dos anos 60, havia uma grande rivalidade entre quem cantava, tocava ou integrava as orquestras da [Rádio] Gaúcha e da [Rádio] Farroupilha. A Grande Orquestra Farroupilha era inequivocamente a mais completa: big-band com todos os naipes fechados no padrão Glenn Miller, o grande referencial da época: cinco saxes, quatro trompetes, quatro trombones, guitarra, piano, contrabaixo e bateria, mais ritmistas e muitos cantores. A isso somava-se também uma orquestra de câmara também completa: primeiros violinos, segundo violinos, violas, cellos, contrabaixos, oboé, clarinetes, fagote, trompa, etc. Coisa de mais de 60 músicos, regidos pelo italiano Salvador Campanella, assessorado pelos maestros Roberto Eggers [...] e Alfred Hulsberg [...]" (FARIA, 2001, p. 121 -122).

[2] Os grupos vocais brasileiros, à época, eram compostos exclusivamente por vozes masculinas. Por isso a inspiração em grupos norte-americanos de formação vocal mista.

[3] Um dos grupos inspiradores do Farroupilha, mencionados pelo Maestro Tasso Bangel em entrevista é o The Pied Pipers (c. 1938). Neste link é possível ouvir um de seus sucessos: https://www.youtube.com/watch?v=GwBEEFK1tSw.

[4] Esta terminologia, enquanto um conceito e não como o gentílico - "gaúcho" - de quem nasce no Rio Grande do Sul, é campo de muitas disputas. Há atualizações e reflexões muito importantes sobre questões de gênero e etnia sendo desenvolvidas pela etnomusicóloga Clarissa Ferreira (2023). Neste texto, para o que a expressão "música gaúcha" significava em tempos do Conjunto Farroupilha, nos valemos da proposta de FERRARO (2015, p. 367) que define a música gaúcha "[…] como a convergência de vários gêneros musicais e de várias contribuições étnicas. […] São considerados gêneros musicais gaúchos a vaneira, a toada, a valsa campeira, a chamarrita [ou chimarrita], de origem europeia. Os gêneros dos tropeiros podem ser representados pela toada e o rasqueado. Também os [gêneros musicais] vindos do Uruguai e da Argentina, mas já consolidados como milonga e chamamé. Os gêneros mais novos vindos desses países limítrofes são a chacareira, a zamba e o rasguido doble, dentre outros. […] Estas expressões musicais são relacionadas com um grupo social que cultua o modo de vida da campanha da região sul do Brasil, de Uruguai e da Argentina".

arautos dos cantos que vinham compondo e, de alguma maneira, recolhendo nos interiores do estado do RS. Assim começa a história do Conjunto Farroupilha.

Farroupilhas rompendo fronteiras

Em 1948, Tasso Bangel (Taquara, RS, 1931), então com 17 anos de idade e já com carteira assinada na Rádio Farroupilha, recebeu o convite para ser o arranjador do nascente Conjunto Farroupilha, como contou em depoimento para esta pesquisa[5]:

> A sugestão para que existisse esse conjunto começou com a minha esposa, a Iná, solista, seria a minha futura esposa. Isso em 48. Ela era a primeira cantora daqui, sempre foi a primeira cantora do Rio Grande do Sul. […] Então, ela não gostava de cantar... e sozinha, ainda, muito menos. [...] Num momento ela disse "Quero fazer um grupo vocal", junto com o irmão dela, que acompanhava ela sempre na noite, pra sair, essas coisas. E chegou aos ouvidos de Salvador Campanella, que era dirigente da Rádio Farroupilha de Porto Alegre. […] E o Campanella disse "Por que vocês não fazem [o grupo vocal] com aquele guri que tá tocando acordeon ali, que tá estudando lá no Bellas Artes[6]? Ele pode fazer tudo pra vocês, escrever as coisas." E o irmão da Iná, Danilo, seria outro integrante do Farroupilha. Iná, Danilo, o irmão, a esposa dele, Estrela Dalva. [...] Então daí foi que começou o Conjunto. [...] Foi num dia 20 de setembro de 1948, na data [da "Revolução"] Farroupilha, que nós fizemos nosso primeiro ensaio do Conjunto Farroupilha. (Tasso Bangel, comunicação pessoal em 10/04/2017).

O fato é que o Conjunto Farroupilha, desde que iniciou suas atividades, passou a fazer um grande sucesso no rádio e nos shows por onde passava no Rio Grande do Sul. Tal sucesso levou o grupo a ser convidado a representar a Rádio Farroupilha[7] em São Paulo, inicialmente no momento das festividades de inauguração dos novos transmissores de 50kw da Rádio Tupi, em 1949[8] e, no ano seguinte, na primeira transmissão de TV do Brasil.

> Então lá foi o Farroupilha representando a Rádio [Farroupilha] e emissoras do sul do Brasil naquela primeira transmissão de televisão. E lá estavam – lembro ainda – Hebe Camargo, Lolita Rodrigues, pessoal todo que viria a ter grande nome em televisão. (Tasso Bangel, Programa FACES, TVE/RS, 31/05/2016).

Esta foi a primeira de muitas viagens do Conjunto Farroupilha, até decidirem migrar definitivamente para São Paulo, em 1956, a partir de contrato com as TVs Tupi e Record, para

[5] Mais dados sobre esta pesquisa em andamento desde 2013 podem ser acessados através do site www.ufrgs.br/tassobangel.
[6] O "Bellas Artes" é o hoje o Instituto de Artes da UFRGS.
[7] A Rádio Farroupilha era uma emissora associada ao grupo de Assis Chateaubriand, que tinha a Tupi, do Rio de Janeiro, a Tupi, de São Paulo, entre outras.
[8] A empreitada foi amplamente divulgada nos jornais locais: "Grande Festa Radiofônica para inauguração dos novos transmissores da Rádio Tupi. O Conjunto Farroupilha participará dos programas comemorativos. [...] Colaborando para o maior brilhantismo dessa festa do rádio brasileiro, virá especialmente de Porto Alegre o Conjunto Farroupilha, composto de esplêndidos vocalistas e tendo como figura central a cantora Inah [sic] Vital. Esse conjunto é uma das grandes atrações da Rádio Farroupilha, uma das emissoras associadas de Porto Alegre [...]". (Diário de São Paulo, sábado, 19/11/1949).

um programa semanal chamado Gessy 21 e 30[9](HERÊNCIO, 2017). Era o *boom* da chegada das multinacionais ao Brasil (Governo de Juscelino Kubitscheck) e eram elas as principais patrocinadoras dos programas de televisão estrelados pelo Farroupilha.



Foto 1: Conjunto Farroupilha em comercial para a Shell, anos 60.
Acervo Tasso Bangel do Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.

É nesse mesmo ano, recém chegados a São Paulo, que gravaram seu primeiro *Long Play* (LP), que foi o 4º LP gravado no Brasil, o que demonstra a importância e o sucesso do Conjunto Farroupilha nesse momento, no país[10].

Com os excelentes resultados na televisão, no rádio e agora no disco, o Conjunto Farroupilha passou a gravar muito. Começaram com músicas hoje nomeadas "gauchescas"[11] – repertório que nunca abandonaram -, depois, regionais do Brasil[12], então Bossa Nova[13] e músicas do mundo[14] (ver PRASS, 2021). E nesse processo passaram a viajar o mundo com uma espécie de "embaixadores musicais" do Governo Brasileiro.

Em uma parceria entre o Ministério das Relações Exteriores - durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961) - e a VARIG, companhia aérea do RS que estava em

[9] Programa patrocinado pela Cia. Industrial Gessy Lever, uma das dez maiores anunciantes e, portanto, das maiores investidoras em propaganda no país, à época (MUSTAFÁ, 2014).
[10] "O 1º LP gravado no Brasil foi do Radamés [Gnattali]; o 2º, do Silvio Caldas; o 3º Waldir Calmon e o 4º LP, de 10 polegadas, foi do [Conjunto] Farroupilha" (Tasso Bangel, comunicação pessoal em 16/03/2011). A informação fornecida pelo Maestro Tasso de que este primeiro disco foi entregue ao Presidente Getúlio Vargas dá ideia das redes de relacionamento nas quais o Farroupilha se inseria. Sem dúvida, o fato de ser um grupo gaúcho e ligado, à época, a uma emissora de rádio aliada ao sistema da Rádio Nacional, do grupo Chateaubriand, facilitou esse trânsito.
[11] "Gaúcho", de 1953, foi o primeiro disco gravado pelo Conjunto Farroupilha.
[12]De norte a sul", de 1956.
[13]"Gaúchos na cidade", de 1959; "Farroupilhas em Hi-Fi" e "Farroupilhas na TV", de 1960; "Os Farroupilhas", de 1963, entre outros.
[14]"Gaúchos na cidade", de 1959; "Farroupilhas na TV", 1960.

franco crescimento neste período, abrindo linhas de vôo para várias partes do mundo, o Farroupilha fazia shows em cada um desses locais. E isso incluía os países do lado capitalista do mundo e do lado comunista também[15]. Foram para Rússia e China, por exemplo, quando havia uma grande desconfiança sobre o investimento do Brasil em relações comerciais com esses países.

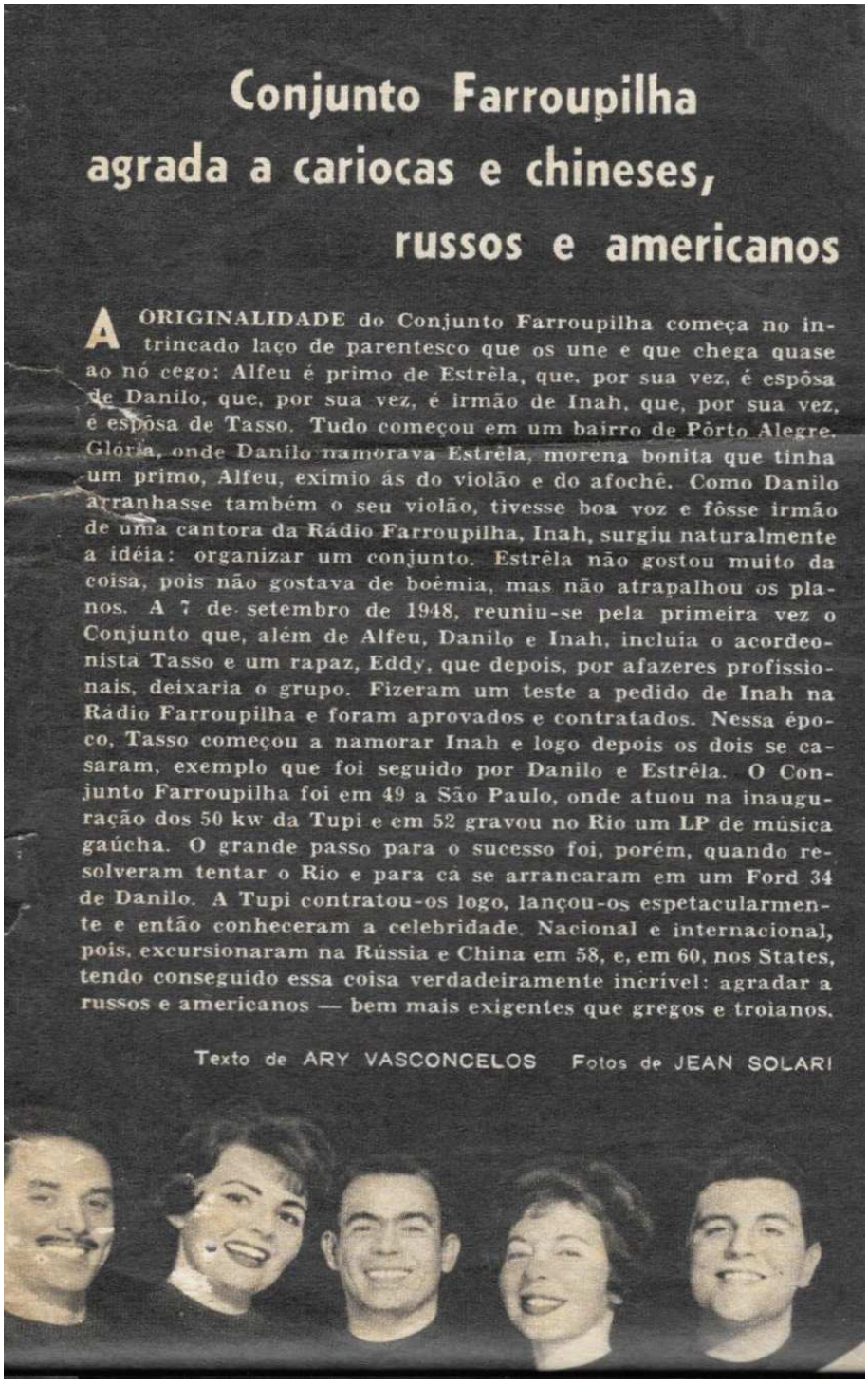
> Quando viajávamos, antes a Varig nos dizia a música do momento naquele país para onde iríamos, e então, preparávamos um repertório com canções que eles já conheciam e faziam sucesso lá, no momento. Aprendíamos, orquestrávamos, ensaiávamos e quando chegávamos lá, nós começávamos cantando o sucesso da terra naquele momento. (Tasso Bangel, 2014 In: HERÊNCIO, 2017, p. 126).

Assim narrava essa história, do espalhamento do Farroupilha pelo mundo, o jornalista Ricardo Macedo, na contracapa do disco "Gaúchos na cidade", de 1959:

> Quando há alguns anos, travávamos os primeiros contatos com a arte deste notável Conjunto Farroupilha, através de um long-playing de músicas regionais do Sul, previámos uma carreira das mais brilhantes ao quinteto gaúcho. Mas, nem as mais otimistas previsões poderiam antecipar o sucesso alcançado pelos Farroupilhas. Sua arte se expandiu de tal forma, que não mais poderia caber nos nossos oito milhões e tanto de quilômetros quadrados. Ultrapassou as fronteiras do Brasil, derramou-se qual chuva benfazeja sobre os demais países da América, que a receberam com merecido entusiasmo. Aqueles cinco jovens, que haviam deixado seus "pagos" para tentar a sorte, trazendo apenas sua simpatia e o seu enorme talento, sentiram então regiamente recompensados seus esforços. [...] No presente LP, [...] o Conjunto Farroupilha interpreta sucessos internacionais. Nele estão incluídos os êxitos mais recentes do quinteto – êxitos que figuraram com absoluto destaque em todas as "Paradas de sucessos" do Brasil: Mr. Lee, Clases de cha-cha-cha, Lieschtensteiner polka e outros. Revelam, sobretudo, a extraordinária versatilidade do Conjunto, que interpreta, com a mesma proficiência, músicas de procedência brasileira, alemã, americana, italiana, cubana, etc. (MACEDO, 1959).

O também jornalista Ary Vasconcelos (s/d) menciona o sucesso do Farroupilha e o descreve sob este título: "Conjunto Farroupilha agrada a cariocas e chineses, russos e americanos".

[15] Para mais informações sobre as viagens do Conjunto Farroupilha ver Prass, 2017.



Conjunto Farroupilha
agrada a cariocas e chineses,
russos e americanos

A ORIGINALIDADE do Conjunto Farroupilha começa no intrincado laço de parentesco que os une e que chega quase ao nó cego: Alfeu é primo de Estrêla, que, por sua vez, é espôsa de Danilo, que, por sua vez, é irmão de Inah, que, por sua vez, é espôsa de Tasso. Tudo começou em um bairro de Pôrto Alegre, Glória, onde Danilo namorava Estrêla, morena bonita que tinha um primo, Alfeu, exímio ás do violão e do afochê. Como Danilo arranhasse também o seu violão, tivesse boa voz e fôsse irmão de uma cantora da Rádio Farroupilha, Inah, surgiu naturalmente a idéia: organizar um conjunto. Estrêla não gostou muito da coisa, pois não gostava de boêmia, mas não atrapalhou os planos. A 7 de setembro de 1948, reuniu-se pela primeira vez o Conjunto que, além de Alfeu, Danilo e Inah, incluia o acordeonista Tasso e um rapaz, Eddy, que depois, por afazeres profissionais, deixaria o grupo. Fizeram um teste a pedido de Inah na Rádio Farroupilha e foram aprovados e contratados. Nessa época, Tasso começou a namorar Inah e logo depois os dois se casaram, exemplo que foi seguido por Danilo e Estrêla. O Conjunto Farroupilha foi em 49 a São Paulo, onde atuou na inauguração dos 50 kw da Tupi e em 52 gravou no Rio um LP de música gaúcha. O grande passo para o sucesso foi, porém, quando resolveram tentar o Rio e para cá se arrancaram em um Ford 34 de Danilo. A Tupi contratou-os logo, lançou-os espetacularmente e então conheceram a celebridade. Nacional e internacional, pois, excursionaram na Rússia e China em 58, e, em 60, nos States, tendo conseguido essa coisa verdadeiramente incrível: agradar a russos e americanos — bem mais exigentes que gregos e troianos.

Texto de ARY VASCONCELOS Fotos de JEAN SOLARI

Imagem 1: Conjunto Farroupilha em Excerto de jornal s/d.
Acervo Tasso Bangel do Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.

A musicista Gabriela Vilanova, que integrava a Camerata Pampeana, grupo criado pelo Maestro Tasso Bangel em 2012, quando este voltou a viver em Porto Alegre, fez algumas reflexões sobre o projeto de país que estava em jogo à época:

> Fiquei pensando por que a Varig e por que o governo brasileiro [à época] quiseram levar um grupo, digamos assim, com características mais europeias, pra vender o

> Brasil, né? No momento que existia já assim há uns 50 ou 60 anos uma iniciativa de fazer um povoamento brasileiro mais europeu e também – mais tempo, né? – 100 anos desde então ali os anos 50, 100 anos pra trás, essa iniciativa de fazer um povoamento do Brasil, ter consumidores, ter pessoas pra trabalhar na indústria, e trabalhar na terra e vender o Brasil como um país civilizado, né? A questão também do tipo físico europeu dava essa impressão de civilização, né? Fiquei olhando as fotos deles assim, com aquelas roupas modernas, eles eram bem cosmopolitas. […] O brasileiro não queria ser um Zé Carioca, entendeu, assim como a Disney vendeu, ali, nos 50. Não queria ser o malandro, mulato, negro, não! Esse estereótipo negro. Queria ser assim um lugar de oportunidades, queriam vender esse país que é cosmopolita, que aceita investimento de qualquer lugar do mundo. Então vender vôos, vender turismo, dessa forma, foi o que foi implantado pela Varig e, se não me engano, eles tinham muitos contatos, muitos jantares com diplomatas, jantares com pessoal da… até o próprio Ruben Berta[16] e tal. […] Então tem essas questões assim, tipo, de como o brasileiro queria - e ainda quer, né? - ter uma imagem cosmopolita. O brasileiro não consegue se ver mestiço, não consegue se ver latino-americano, não consegue se ver como negro, como afro-descendente, né? E eles, lá fora, eles nos vêem assim. Eles enxergam o Brasil com esse tempero, né? Somos essa mistura de tantas etnias. E, enfim, é isso! (Gabriela Vilanova, comunicação pessoal em 04/04/2018).

A reflexão trazida por Gabriela Vilanova, mulher negra, violista, corrobora ideias contemporâneas sobre representatividade – neste caso, da falta de representatividade negra - nesse momento em que o Brasil queria se desenvolver por "cinquenta anos em cinco", como era o lema do então presidente do país. A Bossa Nova tomando o espaço do samba e se tornando um grande produto de exportação. No exterior – e há turnês em que o Conjunto Farroupilha dividiu o palco com os cantores Nora Ney (Rio de Janeiro, 1922 – 2003) e João Goulart (Rio de Janeiro, 1926 – 2012) – além das músicas regionais gaúchas, os Farroupilhas cantavam Bossa Nova e até alguns sambas como "Tem que ter pandeiro", do gaúcho Túlio Piva[17]. Sem dúvida, a atuação do Conjunto Farroupilha estava em conformidade com o projeto de país que se pretendia vender lá fora. Vale mencionar que o Conjunto Farroupilha se apresentou no Radio City Music Hall, em Nova Iorque em 1960, apresentando esse repertório todo ao público norte-americano, bem antes do famoso concerto Bossa Nova, ocorrido no Carneggie Hall, em 1962.

[16] Presidente da Varig.
[17] Sobre a repercussão deste samba gravado na Rússia pelo Conjunto Farroupilha, o músico Andrey Makarevich dá um depoimento muito interessante, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WQevOcNRBUY. Acesso em 15/09/2023. Não há créditos sobre esse vídeo.



Foto 2: Conjunto Farroupilha em Nova Iorque, 1959.
Acervo Tasso Bangel do Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.

Mas entre viagens maravilhosas, quando esta questão de equilíbrio entre músicas e músicos negros e brancos, infelizmente, não parecia ocupar as pautas dos dirigentes culturais do país, a tensão mundial entre diferentes projetos de mundo, só aumentava e, na América Latina, países como a Venezuela viviam, nos anos 50, uma ditadura. O Maestro Tasso Bangel conta sobre um concerto realizado por lá, em 1958:

> Nós [Conjunto Farroupilha] recebemos um comunicado do Governo do Marco Perez Jimenez, ditador, dizendo que nós éramos convidados para um evento que seria lá em cima, nesse Hotel [?], a tal hora, como convidados, e já antecipava que 'pontualmente, deverão estar lá, sem dúvida, a tal hora'. Quer dizer, coisa de ditador, não tem conversa, tem que estar lá mesmo. E tal hora então, encostaram os carros do exército e nós [Conjunto Farroupilha] fomos para lá [Hotel, local do show] e já nos preveniram, para antes de entrar no show disseram: - 'Olha, é o seguinte, vocês vão cantar de frente para o generalíssimo Marco Perez Jimenez, e olhem, fiquem olhando para ele, se ele tirar um lenço branco do bolso, da túnica dele, vocês parem de cantar e saiam imediatamente'. Era sinal que alguma coisa estava acontecendo fora do programa, ele não estava gostando ou qualquer coisa assim. Imagina que clima nós tínhamos pra cantar olhando prum sujeito, que era o ditador, esperando que ele tirasse um lenço branco do bolso, para nós pararmos de cantar e sair fora a qualquer hora [risos]? Que clima, né? Mas felizmente não, ele aplaudiu tudo, nós cantamos tudo o que tínhamos que cantar, mais algum *bis,* alguma coisa, e foi tudo muito bem, graças a Deus. As coisas como acontecem na vida. (Maestro Tasso Bangel, entrevista concedida à Arthur de Faria e Marcello Campos, em 29/07/2012[18], gentilmente cedida para ser transcrita para esta pesquisa[19]).

[18] Essa entrevista gravada, assim como muitos outros materiais sobre o Conjunto Farroupilha, foi cedida a este projeto pelo jornalista e pesquisador Marcello Campos, no qual encontra-se a importante entrevista concedida em 2012, pelo Maestro Tasso Bangel (1931 -) a Arthur de Faria, também jornalista e pesquisador da música do Rio Grande do Sul, e o próprio Marcello Campos, com duração de 3h35min, contendo relatos riquíssimos sobre sua trajetória musical.
[19] Transcrição realizada por Carlos Fialho, bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UFRGS, em 2019.

Pois esse ocorrido, e outros que o sucederam, inclusive o impedimento de irem cantar em Cuba pois estourara a Revolução comandada por Che Guevara (em janeiro de 1959)[20], foram colocando o Brasil, na iminência da tomada de poder pelos militares. O Farroupilha não passou incólume por este processo.

"Aí vem a Marinha": um LP dividindo águas na pesquisa etnomusicológica

Eis que depois de muitas viagens pelo mundo, já contratados pela Columbia Records, são solicitados a gravar o disco "Aí vem a Marinha", junto com a Banda da Marinha, em 1961.

> A capa do disco éramos nós [Conjunto Farroupilha] [vestidos], de marinheiros, no convés d'O Belo Antônio, porta-aviões do Brasil. Uma linda foto, bah, tchê! […] Esse disco é de 64 [de 1961], quando pegou a… porque tal negócio, tava um ambiente tão, tão tenso com a política brasileira que o Roberto Corte Real, que era diretor da Columbia, como quem fareja o ar, '- Vai dar militar e nada mais que isso, Farroupilha faz um disco da Marinha'. E tinha coisas realmente bonitinhas que nós [Conjunto Farroupilha] tínhamos que gravar, inclusive gravamos [Conjunto Farroupilha] o hino (bari rari rarai) [cantando], que era um hino americano, muito bem, junto com o Cisne Branco e essas composições que nós fizemos para o disco da Marinha. E ficou realmente uma coisa estranha, nova, quer dizer, uma plateia, como eu disse, estávamos [Conjunto Farroupilha] fazendo muitos shows para os clubes militares em São Paulo e Rio [Rio de Janeiro] e poxa, não deu outra, mais uma coisa para amplificar nosso repertório e diversificar [...]. (Maestro Tasso Bangel, entrevista concedida à Arthur de Faria e Marcello Campos, em 29/07/2012, gentilmente cedida para ser transcrita para esta pesquisa).

Pelo que essa transcrição deixa transparecer e pelas inúmeras conversas que tivemos, Maestro Tasso e eu, sobre esse período da história do Brasil, ele desvela uma quase ingenuidade sobre o que estava acontecendo. Expressou estranhamento com a proposta da Columbia para gravar esse disco, distante do repertório a que o grupo estava acostumado, mas como tinham contrato com a gravadora, tinham que fazer o disco, tomado por faixas com hinos às Forças Armadas.

A pergunta que nos fizemos imediatamente foi: estava a Columbia Records antevendo/preparando o golpe militar que ocorreria anos depois e utilizando a música – neste

[20]"Nós saímos pra não voltar mais para o Brasil. 58 foi isso. Saímos de mala pronta. Estávamos trabalhando no Caribe Hilton, um hotel de Porto Rico, da cadeia Hilton. Ficamos quinze dias trabalhando no Caribe Hilton, esperando que chegasse a hora da nossa temporada no Tropicana [Club], de Cuba. É. Por que o Tropicana? O Tropicana, como o maior cassino naquela época, de Cuba, e que reunia o extrato do empresariado internacional. [...] Então lá, o empresário nosso disse *'vocês vão estar lá no Tropicana e estando no Tropicana vocês vão ser ouvidos pela equipe que leva, que contrata para Europa, a equipe que contrata para a Ásia e a equipe dos Estados Unidos. Uma dessas equipes vai contratar vocês e vocês vão embora por muito tempo'*. Tanto que nós fomos para o Caribe Hilton já de malas prontas para não voltar mais no Brasil". (Tasso Bangel, comunicação pessoal em 10/04/2017). Entretanto esse plano não se concretizou. Estavam prontos para ir a Cuba quando souberam que iniciara a Revolução Cubana (em 1º de janeiro de 1959). O Cassino Tropicana foi fechado e, portanto, e o Conjunto Farroupilha teve de mudar de rota.

caso, potencializada pelo prestígio do Conjunto Farroupilha – a serviço da propaganda militar, preparando a população para o que viria?

Muito provavelmente sim. A participação dos EUA em invasões e apoio a ditaduras antecede o século XX. O consequente apoio a movimentos que se diziam "anticomunistas", posição que se intensificou após a Revolução Cubana de 1961, era um caminho esperado. Com o discurso de evitar o estabelecimento de regimes socialistas em outros países da América Latina, os EUA apoiaram golpes de estado, com a tomada de poder pelas forças armadas, em todo o continente.

Segundo o Maestro Tasso Bangel, o Long Play "Aí vem a Marinha" continha praticamente as únicas músicas que tocaram durante a posse dos militares e na sequência dela, quando, conforme disse, "as rádios ficaram silenciadas pelo poder militar". Outros maestros, como Radamés Gnattali e Lyrio Panicali, também estavam envolvidos na produção deste disco que continha, além dos hinos militares, composições neste estilo, criadas pelo Farroupilha.

> Depois da história dos militares tomando o poder e nós [Conjunto Farroupilha] fazendo muito show no Círculo Militar de São Paulo e no Círculo Militar do Rio de Janeiro. Nós passamos, quer dizer, um dos nossos maiores fregueses de shows eram os militares. Apesar de, ou porquê, ou por ser, não sei de Jango [João Goulart], não sei, mas nós [Conjunto Farroupilha] gravamos um *long play* que tem 'Aí Vem a Marinha' com o Conjunto Farroupilha, que era única coisa que tocou durante a posse dos militares no Brasil. Não podia tocar outra música porque era tudo de protesto, desde Chico Buarque, patata tatata e tudo mais, tocava 'aí vem a Marinha, (pram pram) garotos em linha (Hã Hã), na beira do cais (tã dã)'. Quer dizer, [no álbum] "Aí vem a Marinha", nós fizemos composições, diversas composições nossas, né? Para dar sequência nesse Marinha, aonde tinha, o que tocou mesmo quando foi, quando as rádios todas ficaram silenciadas pelo poder militar, tudo que tocou no Brasil inteiro como se fosse um uníssono, naquela data foi: 'Qual cisne branco em noite de lua' [cantando], Conjunto Farroupilha, com orquestra de Radamés Gnattali, cantando hinos militares, da Marinha do Brasil. (Maestro Tasso Bangel, entrevista concedida à Arthur de Faria e Marcello Campos, em 29/07/2012, gentilmente cedida para ser transcrita para esta pesquisa).

Com o trabalho de campo, percebeu-se que não havia, a priori, uma identificação do Farroupilha com a ditadura que se instaurou em 1964 no Brasil e que foi, ano a ano, se acirrando. Ao mesmo tempo, o grupo não se contrapôs diretamente ao regime através de sua produção sonora.

Porém, segundo o Maestro, fazer shows em clubes militares após o golpe militar de 64 era apenas a continuidade de algo que já acontecia antes, durante os governos dos presidentes

Juscelino Kubitschek (1956 - 61), Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961 - 64), mas tornou-se estratégia de sobrevivência profissional do grupo[21].

Através da análise de transcrições de uma série de entrevistas realizadas com o Maestro ao longo dos anos de desenvolvimento desta etnografia, foi possível relativizar a gravação deste disco e a presença do Farroupilha em shows em clubes militares.

Mas como lidar com esses dados à luz dos debates contemporâneos sobre representatividade de raça, gênero? Sobre relações entre música e política? Como tratar eticamente com toda a relação que se estabeleceu com o Maestro Tasso Bangel, ao longo de vários anos de convívio a partir dessa pesquisa etnomusicológica, desenvolvendo as reflexões críticas necessárias, e ao mesmo tempo trazendo a riqueza de todas essas histórias do Conjunto Farroupilha?

Considerações finais

Enquanto essas perguntas – e tantas outras – seguem em processo de reflexão para produção de novas escritas, é importante trazer alguns dados sobre o final do ciclo de atuação do Conjunto Farroupilha, em 1990.

Em artigo do jornalista Cristiano Bastos que entrevistou o Maestro Tasso Bangel em 2021, ele fala das transformações trazidas pela Jovem Guarda em meados dos anos 60 e os impactos dessa música no trabalho do Farroupilha:

> ‘Quando veio a turma jovem-guardista, capitaneada por Roberto Carlos, eram 'tudo uma gurizada'. Eles nos adoravam, só que tinham um outro padrão musical, menos refinado, deve-se dizer, que o do Conjunto Farroupilha. Então, nós sofremos, na época, essa mutação do gosto do povo. Já não mais imperava o clima romântico, aquelas lindas vocalizações’, analisa Bangel. A Jovem Guarda, continua o maestro, era uma música mais rítmica, essencialmente da juventude, baseada na estridência das guitarras elétricas: ‘O Conjunto Farroupilha, por sua vez, sequer tinha contrabaixos elétricos e bateria. O nosso negócio era mais harmônico, mais lírico. Seguindo a lógica comercial, os empresários todos começaram a preterir os grupos vocais da época, em detrimento do popular sucesso dos artistas da Jovem Guarda. Nada mais natural. A vida corre para frente’. (Maestro Tasso Bangel a Cristiano Bastos, 2021).

Esse tópico, da transformação do gosto musical da população, especialmente o grupo jovem que passava a importar especialmente ao mercado fonográfico, já havia sido levantado em entrevista do Maestro Tasso Bangel, concedida à jornalista Ivette Brandalise, em 2014, quando associou o final do Conjunto Farroupilha a estas transformações, mencionando, especialmente, o rock dos anos 80:

[21]Há reflexões muito interessantes elaboradas pelo historiador Gustavo Alonso a respeito do fato que “[…] a ditadura conseguiu angariar de diversos setores do meio musical. Inclusive da MPB, o que raramente é lembrado”. (ALONSO, 2011, p. 57).

> Tasso Bangel: Diversas coisas que nós vimos nascer [..] rocks e companhia limitada. Mas nós vimos nascer essas coisas todas e isso mudou muito o gosto popular. Como hoje [2014] tá mudando o gosto popular. A música brasileira, a música internacional é cíclica. Ela dá volta, dá volta, dá volta. Às vezes leva 20 ou 30 anos pra voltar um gênero que é parecido com o outro. Não é igual. É parecido. Mas essa volta toda, ao longo da vida e vivendo bastante, graças a Deus, dá pra gente perceber que vai mudando as coisas, mas no fim fica meio parecido. No fim do Farroupilha, por volta de 1990, de 80 e pouco para 90, começou a mudar muito a Bossa Nova brasileira que nós amávamos […]. A nossa grande arma diferencial de todos os grupos brasileiros, que era o gaúcho, aonde nós estávamos, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, já não era tão solicitado porque estava mudando, estava chegando o rock, estavam chegando essas coisas que viriam a mudar tudo que chegou hoje, finalmente, no sertanejo.
> Ivette Brandalise: Como é que teu ouvido é pra esse tipo de música? Tu aceitas?Tasso Bangel: Eu aceito toda a música porque toda a música ela tem um tempo. Não posso dizer, não posso condenar uma música [um gênero musical] por uma [música] que eu não goste. Não posso! (Tasso Bangel em entrevista à Ivette Brandalise, no Programa Primeira Pessoa da TVE/RS, de 28/2/2014).

O Maestro que desde os 17 anos, já como músico profissional, viveu o auge do rádio no Brasil, com emissoras com orquestras completas, participou do início da televisão, gravou um dos quatro primeiros LPs no país e depois pode experimentar as tecnologias mais avançadas no campo da produção fonográfica – do Hi-Fi aos primeiros CDs -, fez cinema (sobre isso, nem escrevi por aqui), viajou o mundo fazendo shows – o que incluiu voar no primeiro jato da história[22] e ver o Sputnik sobrevoando Kiev enquanto se apresentava[23] -, segue atento e respeitoso às novas músicas e a seu tempo, como demonstra no depoimento acima transcrito.

Findo o Conjunto Farroupilha, Tasso Bangel passou a trabalhar com o grupo Tom da Terra e com o Projeto Guri, na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Anos depois, com o falecimento de Iná, decide voltar a Porto Alegre onde funda a Camerata Pampeana, sua "menina dos olhos" como se referia a esse grupo de câmara para o qual compôs, arranjou,

[22]"[Desconhecido] - Naquele avião que vocês [Conjunto Farroupilha] vão viajar.", " - [Maestro Tasso] Mas que avião?", " - [Desconhecido] aquele lá que está estacionado.", "- [Maestro Tasso] Mas como que vai voar aquele troço, aquilo nem tem hélice?". Era o primeiro jato puro que existia no mundo, era um *Tupolev* [Tu-104]* que estava estacionado. Então nós voamos de Praga [ex- Tchecoslováquia] para Moscou num jato puro, já sem hélice, o jato *Tupolev*. Bah! Novidades, mil coisas, foi um crescimento pessoal, intelectual maravilhoso, nessa viagem que nós fizemos à Rússia [ex- URSS] e China". (Maestro Tasso Bangel, entrevista concedida à Arthur de Faria e Marcello Campos, em 29/07/2012, gentilmente cedida para ser transcrita para esta pesquisa).

[23]"Lá [em Kiev, ex-URSS] nós estávamos fazendo um show, porque era verão na Rússia, em Kiev, na Ucrânia [ex-URSS]. De repente, no meio desse show, começou um burburinho na plateia e aquilo foi crescendo... [...] Nós ficamos cantando, fomos parando porque o burburinho era tão grande e as pessoas começaram a olhar para cima, começaram a olhar para cima, nós começamos a olhar para cima, quando surgiu na nossa frente, nós fomos os primeiros a ver pois surgiu lá! Nós estávamos em plano superior em relação à plateia, surgiu o *Sputnik* [Satélite Sputnik-1, Iskusstv Enni Sputnik Zemli]*, passando em cima de Kiev, brilhando com o sol, uma loucura! [risos] E eles aplaudindo aquilo, os aplausos não eram para nós, eram pro *Sputnik*, não sabíamos o que era Sputnik [risos]. Uma loucura, loucura a coisa, em plena época daquele sucesso todo de *Sputnik*, de Laika, aquela cachorrinha que foi no *Sputnik*." (Maestro Tasso Bangel, entrevista concedida à Arthur de Faria e Marcello Campos, em 29/07/2012, gentilmente cedida para ser transcrita para esta pesquisa).

dirigiu e atuou como acordeonista entre 2012 e 2019, momento em que retorna à São Paulo para viver com seu filho João Bangel e cuidar de sua saúde, sempre com os ouvidos atentos às novidades sonoras.

Referências

ALONSO, Gustavo. Ame-o ou ame-o: a música popular e as ditaduras brasileiras. Vassouras, v. 13, n. 2, p. 55-82, jul./dez., 2011.

FARIA, Arthur de. *Um século de música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: CEEE, 2001.

FERRARO, Hector. Transformações culturais no gauchismo através da música. In: I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE, 2015, UFRGS. Anais. Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 366 – 372.

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo líquido*. Porto Alegre: Editora Coragem, 2023.

HERÊNCIO, Diego. "Conjunto Farroupilha: análise histórica e investigação de suas influências para a música do Rio Grande do Sul". In: Revista da Fundarte, n. 33, jan. a jul, 2017. p. 114-136.

MACEDO, Ricardo. Gaúchos na cidade: Conjunto Farroupilha. [Contracapa do LP]. Rio de Janeiro: Copacabana, 1959.

PRASS, Luciana. Nas asas da Varig e da Panair: o Conjunto Farroupilha e o espalhamento da música popular brasileira e gaúcha nos anos 50 e 60 do século XX. Tempo e Argumento, v. 9, p. 93-129, 2017.

_____. O Conjunto Farroupilha: entre a identidade "gaúcha", a Bossa Nova e as músicas do mundo. In: XIII Congreso de la rama latinoamericana de la associacion internacional para el estudio de la musica popular (IASPM-AL), 2021, San Juan, Puerto Rico. Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías. Mendoza, Argentina: IASPM-AL, 2021. v. 1. p. 503-512.

TRAJETÓRIA MUSICAL DE UM GRUPO MANTIDO PELO PODER PÚBLICO

Nuances e particularidades da Banda Daniel Nascimento - Paragominas/PA

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Universidade do Estado do Pará
tirzalais@gmail.com

GT 2- Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia

Resumo: Este trabalho tem por finalidade apresentar um recorte da pesquisa realizada para obtenção do título de Mestre no programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). Veremos parte do segundo capítulo que trata da trajetória do grupo, buscando discutir questões de permanência e validação em meio a sociedade que está inserido, pensando nas ações que levaram a manutenção de suas práticas tornando justificável este investimento por parte do poder público para com a sociedade. Pensando nessas nuances e particularidades que este trabalho problematiza a relação da banda com a sociedade de Paragominas. Nesta perspectiva, veremos um panorama de sua trajetória musical, buscando compreender de que maneira ela se constrói e identificando os principais impactos do grupo sobre a vida social/cultural/artística da cidade. Por fim vemos hipóteses de discurso que justificam a permanência do investimento na banda que tem exercido função de ação catalisadora das atividades musicais mantidas pela Prefeitura Municipal de Paragominas através da Secretaria de Cultura, Turismo, Desporto e Lazer.

Palavras-chave: Banda de Música; Daniel Nascimento; Paragominas.

MUSICAL PATH OF A GROUP MAINTAINED BY GOVERNMENT:

Nuances and particularities of Banda Daniel Nascimento - Paragominas/PA

Abstract: This work is intended to present a summary of the research carried out to obtain the Master's degree in the Postgraduate Program in Arts of the University of the State of Pará (UFPA). We will see part of the second chapter that deals with the group's trajectory, seeking to discuss questions of permanence and validation in the society that is inserted, thinking about the actions that lead to the maintenance of its practices, making this investment by public power justified for the society. . Thinking about the nuances and particularities that this work problematizes the relationship between the band and the Paragominas society. From this perspective, we will see an overview of their musical trajectory, seeking to understand how it was constructed and identifying the main impacts of the group on the social/cultural/artistic life of the city. Finally we see discourse hypotheses that justify the permanence of the investment in the band that has exercised a catalytic function in the musical activities maintained by the Municipal Prefecture of Paragominas through the Secretariat of Culture, Tourism, Sports and Lazer.

Keywords: Wind Band, Daniel Nascimento, Paragominas.

1. Introdução

A banda Daniel Nascimento é mantida pela Prefeitura Municipal de Paragominas e surgiu no fim dos anos 90, vinculada à Secretaria Municipal de Educação (SEMEC) a partir dos anos 2000 e passou a ser gerida pela Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Desporto e Lazer (SECULT). É constituída por músicos oriundos, em sua maioria, da Escola Municipal de Música Professor Daniel Nascimento (EMMUPDAN), entre estes estão o regente, os chefes de naipe e os bolsistas da banda, que são responsáveis também por desenvolver atividades na Escola e integram o seu corpo de professores e monitores. Neste trabalho,

veremos muitas vezes a Escola vinculada à Banda com a intenção de elucidar questões pertinentes à Banda Daniel Nascimento.

A utilização desse grupo musical como recorte proporciona meios para desvelar particularidades musicais acerca da região sudeste do Pará, sobretudo acerca desta banda. Também abre uma janela para o fazer musical de inúmeros grupos com características semelhantes na região, um grupo que se desenvolve na forma de projeto social mantido pelo poder público do município, que tem como principal atividade prática performática o desenvolvimento de bandas de música.

Por sua ligação com o poder público, tornou-se importante identificar os meios de sobrevivência política do grupo e como se dá o jogo de se manter alinhado aos objetivos da sociedade, entre interesses que emanam das vontades da comunidade e vontades políticas, sempre pensando que as práticas musicais se constituem como "um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição, sendo de extrema importância neste contexto." (CHADA, 2007, p. 139).

2. Questões e procedimentos da pesquisa

As questões da pesquisa emergem a partir da problemática de como este grupo tem se mantido ao longo de vinte anos conquistando lugar musical e social diante da cidade de Paragominas, buscando compreender de que forma se constrói a banda Daniel Nascimento levando em consideração aspectos musicais e sociais.

Dentro desta perspectiva buscou-se:

a) realizar um panorama da trajetória musical da banda;

b) identificar os principais impactos do grupo sob a vida social/cultural/artística da cidade de Paragominas e;

c) compreender de que maneira se constrói a prática musical da Daniel Nascimento.

Para a obtenção destes dados foram realizadas pesquisas bibliográficas de autores que tratam da história da cidade (BERGAMIM, 2015 e LEAL, 2010), da etnomusicologia (BLACKING, 2007; CHADA, 2007; HIKIJI, 2006), da história oral (MEIHY e HOLANDA, 2014; MEIHY E RIBEIRO, 2011), da memória (ASSMANN, 2016 e CANDAU, 2018), além da busca de registros em revistas, jornais e registros visuais e audiovisuais que se ligassem de maneira transversal ao tema proposto e elucidassem durante a pesquisa a relação musical da cidade. Como primeiro ponto veremos um resumo da trajetória musical construída a partir dos dados levantados durante a pesquisa.

3. Trajetória musical

Durante o levantamento documental, não foram encontrados trabalhos que se dedicassem à música do município, apenas duas autoras, Bergamim (2015) e Leal (2010), que tratam de fatos históricos da cidade, principalmente aqueles relacionados ao desenvolvimento econômico e territorial de Paragominas.

Com relação à música, foram encontrados vestígios materiais em fotografias disponibilizadas na Biblioteca Pública Municipal, onde, através de uma busca minuciosa, foram encontradas fotografias que retratam algumas atividades com participação da música, não dedicadas a ela.



Figura 1 – Carnaval de 1997 em Paragominas-PA.
Fonte: Biblioteca Pública Municipal, 1997.



Figura 2 – Grupo de capoeira: data e evento desconhecidos.
Fonte: Biblioteca Pública Municipal, s.d.



Figura 3 – Integrantes da banda marcial da escola Fundação Bradesco, desfile cívico.
Fonte: Biblioteca Pública Municipal, s.d.

Este trabalho se dedica a participação da banda Daniel Nascimento na vida musical de Paragominas, sem nos atermos a questões históricas ligadas a outras atividades musicais desenvolvidas no município, pensando na banda como uma ação coletiva e social dedicada a música, procurando observá-la como sistema cultural, buscando orientações de autores a exemplo de Blacking (2007), que descreve de forma resumida como capturar a música nesse sentido:

> Partituras musicais são prescritivas e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical. Transcrições descritivas de *performances* gravadas podem ser mais precisas. Mas como dois *performers pensam sobre* a mesma passagem pode fazer uma grande diferença para suas *performances*, mesmo que aparentemente não haja diferenças observáveis em seus movimentos de dedo, punho e braço. Como os ouvintes *pensam sobre* essas mesmas *performances* pode ser um fator adicional na comunicação e na interpretação. Dessa maneira, como as pessoas *pensam sobre* o que elas consideram como *performance* musical é a chave para compreender a estrutura e o significado dos símbolos musicais (BLACKING, 2007, p. 207)

O autor alerta que não pensar a música a partir de um sistema musical individual pode contribuir para a compreensão do sentido da música a partir de uma perspectiva mútua na qual "as duas partes saem transformadas", "num terreno em que todos somos capazes de produzir sentido a música" (BLACKING, 2007, p. 207).

Pensando nisso, trazemos o "mito de fundação", que liga a ação do fazer música pela banda a uma pessoa em particular, o Professor Daniel Nascimento. Esta pessoa foi incumbida solitariamente da função de criação de uma banda, como um mestre de bandas, e esteve por cinco anos exercendo sua função de tudo: professor, regente, arranjador, arquivista... entre outras atividades necessárias para o funcionamento de uma banda de música.

Em 2002 o professor Daniel faleceu prematuramente, devido à ser portador de epilepsia, doença que não era do conhecimento de todos que faziam parte do seu círculo social, deixando muitos surpresos com a sua morte repentina, em parte, por ausência de remédios. Uma fatalidade que também pode delinear sérios problemas de acesso à saúde que haviam na cidade durante aquele período. Este é um tema delicado de ser tratado, é pouco falado entre os participantes da banda e quando se levanta a questão, vemos no discurso a exaltação a sua figura colocando sua morte como uma fatalidade sem aprofundamento sobre os motivos.

O motivo por trazer esta questão sensível para este trabalho é os impactos imediatos que este acontecimento trouxe. Na ocasião foram realizadas inúmeras homenagens, incluindo um tributo em praça pública com apresentações dos alunos. Como forma de homenagem ao professor, a sociedade batizou a Escola e a Banda de música com seu nome. A Lei municipal nº 192/98 de criação da escola foi alterada, acrescentando a obrigatoriedade do município em manter 10 professores bolsistas estudando em uma instituição oficial de música, com o intuito de qualificar profissionais que pudessem o substituir e manter a escola ativa.

Esta adaptação na lei possibilitou a expansão do trabalho que outrora era realizado apenas por uma pessoa. Por longos anos, os bolsistas foram os responsáveis pela expansão e manutenção da Banda e pelo ensino na escola de música. O crescimento do grupo tornou-se

espelho do crescimento individual dos monitores, reflexo que está explícito na amplitude que o trabalho alcançou.

Ainda em decorrência da morte do prof. Daniel, foram implementados pela câmara municipal de vereadores, em homenagem póstuma, a construção de dois edifícios públicos dedicados à música, um Teatro Municipal (figura 8) e um Espaço Cultural (figura 6), que foram inaugurados em novembro de 2008. O teatro tem capacidade para 300 (trezentas) pessoas, é um dos locais onde acontecem ensaios e apresentações da Banda. O espaço cultural abriga as aulas de música, possui salas climatizadas e preparadas para receber aulas de música, dança e teatro, além da administração da Secretaria de Cultura e da Biblioteca Municipal, os dois prédios estão situados no centro da cidade.

Vemos aqui uma ação concreta que demanda custos de construção, manutenção, pessoal, material de expediente e outras despesas, e que serve a sociedade como espaço para inúmeras atividades artísticas, assim como palestras, reuniões e outros momentos de agrupamento e reflexão.



Figura 4 – Sala de teoria.
Fonte: Da autora, 2019.



Figura 5 – Sala de ensaios.
Fonte: Da autora, 2019.



Figura 6 – Fachada do Espaço Cultural.
Fonte: Da autora, 2019.



Figura 7 – Parte interna do Teatro Municipal.
Fonte: Da autora, 2019.



Figura 8 – Fachada do Teatro Municipal Reinaldo Castanheira.
Fonte: Da autora, 2019.

A banda que outrora era administrada pela secretaria de educação passa a ser parte da secretaria de cultura, passa a ter espaço próprio para desenvolvimento dos estudos, ensaios e apresentações. Podemos ver aqui algumas questões que levam a Banda para o palco, para o momento da *performance* por uma perspectiva histórico, social, politica e financeira, que impactam no fazer musical. Neste momento gostaria de questionar quais teriam sido os rumos deste grupo caso não houvesse acontecido a fatalidade de morte com o seu fundador? Qual a proporção que um evento que desencadeia na empatia da sociedade pode tomar? Será que se não houvesse uma drástica fatalidade como o ocorrido, a banda teria conseguido os investimentos financeiros do poder público nesta proporção em um curto período de tempo?

Dados esses questionamentos, a amostragem da Daniel nascimento evidenciou que a relação entre Banda e a Escola de Música pode ser intrínseca, à expansão da Escola – em termos de material de trabalho, instrumentos, estantes, cadeiras, espaço físico e afins, de corpo de professores e de número de bolsistas – desencadeou o crescimento na Banda, quanto no número de instrumentos disponíveis, na estrutura de ensaios e de apresentações, no nível técnico dos instrumentistas. Em contrapartida, a Banda divulga socialmente o trabalho da Escola em suas apresentações, estimula musicalmente os estudantes e proporciona encontros entre músicos mais experientes e os alunos.



Figura 9 – Banda Daniel Nascimento.
Fonte: Apolaro, 2019.

4. Discursos que justificam, risco e vulnerabilidade social

O Centro Cultural atende cerca de 1.000 (um mil) pessoas semanalmente e sua principal missão é ofertar gratuitamente aulas e acesso à cultura para crianças, jovens, adultos e idosos em seu tempo ocioso, prioritariamente, àqueles que estão em situação de risco ou vulnerabilidade social (SECULT, 2017).

> Nos últimos anos, sobretudo a partir da década de 1990, é notável o crescimento na oferta de projetos com atividades de arte-educação para grupos de crianças e jovens em comunidades de baixa renda, também denominados 'em situação de risco' (aspas do autor). Em comum, os projetos de ensino de música, teatro, dança, artes plásticas, entre outras atividades, têm a preocupação em oferecer alternativas às realidades de carência (não só financeira, mas afetiva, de lazer etc.) e de violência enfrentadas pelo público em questão (pensa-se aqui desde a violência familiar até o crime organizado, que envolve atores cada vez mais jovens) (HIKIJI, 2006, p.72).

A pesquisa de Hikiji (2006) trabalha numa abordagem antropológica, na qual propõe uma etnografia da *performance,* a apropriação da música como forma de intervenção social, a partir da pesquisa de campo realizada junto ao Projeto Guri, em São Paulo. Dentro dos depoimentos dos gestores do Projeto Guri, assim como no que justifica a criação do projeto de difusão musical da prefeitura de Paragominas, o jargão diz que o principal objetivo "não é de formar músicos, mas sim *trabalhar auto-estima, cidadania, tirar a criança da rua*" (HIKIJI, 2006, p.76).

No segundo capítulo do livro "A música e o risco", resultado de sua pesquisa de doutorado, a autora trata sobre a música como intervenção social e se propõe a realizar uma desconstrução analítica dos termos *risco, autoestima* e *cidadania,* que são extremamente recorrentes dentro do vocabulário dos proponentes de projetos que usam a arte como instrumento de intervenção social, assim como em Paragominas.

Dentro do regimento interno do Espaço Cultural se enfatiza a ocupação do "tempo ocioso", priorizando os que estão em "risco ou vulnerabilidade social". No regimento interno da Escola de Música, o objetivo geral diz que esta deve

> oportunizar a crianças, adolescentes e jovens o acesso gratuito à educação musical a fim de que possam se apropriar das manifestações artísticas e dos benefícios contidos na pluralidade disciplinar das atividades musicais em favor da cidadania (REGIMENTO, 2010, p.1).

O primeiro objetivo específico é "atender a crianças, adolescentes e jovens com seu tempo ocioso e em situação de risco social", em comum com o regimento interno no espaço cultural que abriga as suas atividades. Diz também que tem por prioridade atender aos que fazem parte de "Programas e/ou Projetos Sociais e do ensino da rede pública municipal" (REGIMENTO, 2010, p.1).

Risco, vulnerabilidade e cidadania são termos usados para justificar as ações da Secretaria de Cultura e da Escola de música para o poder público e para a comunidade de Paragominas. Partindo da desconstrução analítica de Hikiji (2006), entendemos o risco como perigo ou possibilidade de perigo. Ela constata que, nas falas do seu sujeito pesquisado, "quase em uníssono, é destacado o risco da 'rua'" e que tempo ocioso tem sido visto cada vez mais como tempo perigoso, que necessita ser ocupado a fim de combater o "risco".

> Não encontrei uma definição única para 'situação de risco'. Tal expressão não consta do ECA, mas quase todos os proponentes de projetos de intervenção social (governamentais ou não governamentais) utilizam-na, sempre aproximando o risco a ser combatido de sua área de atuação (HIKIJI, 2006, p.84).

Os projetos sociais utilizam o fazer artístico como combate ao risco. No caso do espaço cultural e de outros projetos desenvolvidos em Paragominas, a preocupação não é apenas com a população de baixa renda, em risco ou vulnerabilidade social, uma vez que as entidades propõem atender pessoas de toda ordem.

Pretende-se com os projetos gerar um ambiente agradável para a população, abrindo-o inclusive aos filhos dos empresários, a exemplo do projeto musical desenvolvido pela empresa da Floraplac[1], iniciado no mesmo período do projeto da prefeitura e que também teve Daniel Nascimento como seu primeiro professor. Este era exclusivo para os filhos dos funcionários da empresa, e os filhos dos donos também tocavam no grupo do projeto, a Orquestra Emanuel, com formação de instrumentos de sopro semelhantes à Banda Daniel Nascimento.

[1] Primeira indústria de MDF (Medium Density Fiberboard) da região amazônica, a Floraplac MDF, situada no município de Paragominas, manteve entre os anos 2000 e 2010 aulas de música e uma banda chamada "Orquestra Emanuel".

Nos discursos, afirma-se que a utilização de atividades artísticas "reduz" o risco, ao promover cidadania, integração social, sociabilidade e autoestima. Assim como os projetos, acabam por "construir a condição da baixa autoestima como uma realidade a ser combatida", impondo ações "sem investigar de que maneiras as crianças e jovens participantes construíam suas autoimagens antes da participação nas atividades propostas" e se colocando como solução (HIKIJI, 2016, p.87-91).

> A pesquisa junto ao Projeto Guri mostrou que a prática musical efetivamente mobiliza mecanismos de sociabilização, de criação de identidades, reforça sentimentos de pertencimento, amplia horizontes espaciais de alteridades. Isso não é pouco. No entanto, a passagem entre o fazer musical proposto pela instituição e a efetivação dos objetivos mais amplos, como a construção da cidadania, é, às vezes, superficial, conflituosa ou pouco trabalhada. O contato com diferentes grupos, públicos e espaços é, potencialmente, um instrumento de cidadania, mas, se pouco trabalhado, pode resultar na exacerbação da diferença. As falas que reproduzo explicitam o conflito e a dificuldade da transposição do *status* adquirido no palco para fora deste (HIKIJI, 2006, p. 98).

É interessante a desconstrução proposta por Hikiji (2006). Nela vemos diferentes pontos de vista sobre a mesma situação e podemos avaliar as semelhanças e diferenças entre os agentes por ela pesquisados e a Daniel Nascimento.

O propósito de intervenção social justificou a liberação de recursos financeiros para a manutenção da Escola e da Banda. Independente da vontade política do gestor, do secretário de cultura ou do partido, o cumprimento da lei que ampara o grupo foi determinante para a sua sobrevivência. Outras questões relacionadas aos impactos musical, social e político são uma consequência deste ato, que ganhou terreno dentro da força de trabalho dos músicos.

5. Considerações finais

É comum questionamentos com relação ao apoio político sugerindo a manipulação do "risco" para benefício pessoal. Acontece que os gestores também utilizam a Banda como uma amostragem dos resultados das ações de intervenção social no município, porque o grupo tem uma parcela de participação social real. A Banda representa, nestes momentos, não apenas as atividades musicais, mas também uma rede de ações que se entrelaçam em apenas um objetivo: a intervenção social pelo desenvolvimento em todos os setores do município.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, V. 19, n 1, p. 115 – 127, jan/jun. 2016.

BERGAMIN, Maxiely Scaramussa. *Paragominas*: a experiência para se tornar um município verde na Amazônia. Belém, PA: Marques Editora, 2015.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Shouten, *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, 2007.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.

CHADA, Sônia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *ANAIS*. III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 256 p.

MEIHY, José Carlos Sebe B. e HOLANDA, Fabíola. *História oral*: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2014.

MEIHY, José Carlos; RIBEIRO, Suzana L.Salgado. *Guia prático de história oral*: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.

PARAGOMINAS, Lei nº 345 de 2002, de 12 de setembro de 2002. Dispõe sobre a reorganização da Escola de Música Municipal, Modifica Dispositivos Legais e dá outras providências. Disponível em: <https://camaraparagominas.pa.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/LEI-N%C2%BA-345.02-DISP%C3%95E-SOBRE-A-REORGANIZA%C3%87%C3%83O-DA-ESCOLA-DE-M%C3%9ASICA-MUNICIPAL-MODIFICA-DISPOSITIVOS-LEGAIS.pdf> Acesso em 18 set. 2018.

PARAGOMINAS, Lei nº 349 de 2002, de 23 de outubro de 2002. Dispõe sobre a denominação de "Daniel Nascimento", o espaço cultural anexo à Câmara Municipal de Paragominas. Disponível em: <https://camaraparagominas.pa.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/LEI-N%C2%BA-349.02-DISP%C3%95E-SOBRE-A-DENOMINA%C3%87%C3%83O-DE-DANIEL-NASCIMENTO-O-ESPA%C3%87O-CULTURAL-ANEXO-%C3%80-C%C3%82MARA-MUNICIPAL-DE-PARAGOMINAS.pdf> Acesso em 18 set. 2018.

PARAGOMINAS, PREFEITURA MUNICIPAL DE. *PPA – Plano Plureanual*. Portal da Prefeitura, 2018. Disponível em http://www.paragominas.pa.gov.br/leis/ppa/. Acesso em 20/05/2019.

PARAGOMINAS, SECULT. *Acervo Secult.* Paragominas, 2019.

SECULT – Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Desporto e Lazer. *Regimento Interno Do Espaço Cultural Glaucia Leal.* Paragominas, Pará, 02 de janeiro de 2017.

REGIMENTO interno da Escola de Música. *Acervo Secult.* Paragominas, 2010.

GT 3- POLÍTICAS DA ESCUTA NA ETNOMUSICOLOGIA: A QUE(M) OUVIMOS?

ESCUTANDO HISTÓRIAS DE ESCUTA E PRODUÇÃO SONORA COM MCS DE BATALHA NA REGIÃO METROPOLITANA DE PORTO ALEGRE (RS)

Bruno Affonso Muck
Universidade Federal do Rio Grande do Suk
brunomuck@hotmail.com
GT 3 - Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

Resumo: Apresento neste trabalho um conjunto de interpretações etnomusicológicas construídas em uma pesquisa sobre as "narrativas sônicas" elaboradas com MCs atuantes em Batalhas de Rap na Região Metropolitana de Porto Alegre/RMPA (RS) acerca de suas práticas sonoro-musicais. Elaboro esta exposição com referência ao trabalho de campo realizado em meios virtuais diante da conjuntura de isolamento e distanciamento social imposta pela pandemia da COVID-19 e às decisões tomadas quando do adensamento do processo de escrita etnográfica, a fim de demonstrar o percurso interpretativo transpassado ao longo da pesquisa. Entendendo a familiarização com as Batalhas de MCs e os vínculos estabelecidos com interlocutores de pesquisa como um processo de aprendizado de escuta, pretendo delinear um movimento metodológico da audição mediatizada do duelo de rimas improvisadas ao evocar as experiências de escuta à e na roda de rima nos ambientes acústicos urbanos por ela agenciados. Abordando a pluralidade de processos e pontos de escuta implicados em dinâmicas de interação e participação sociais e sonoras em Batalhas de MCs, busco refletir sobre a escuta simultaneamente como meio e objeto de investigação etnomusicológica.

Palavras-chave: Batalhas de MCs; narrativas sônicas; histórias de escuta; acustemologia.

LISTENING TO HISTORIES OF LISTENING AND SOUNDING WITH RAP BATTLE MCS IN PORTO ALEGRE'S METROPOLITAN REGION

Abstract: In this work I present a set of ethnomusicological interpretations developed in a research on the "sonic narratives" elaborated with MCs acting on Rap Battles in Porto Alegre's Metropolitan Region about their sonic and musical practices. I elaborate this exposition in reference to the fieldwork carried out in virtual means in face of the social distancing and isolation juncture imposed by the COVID-19 pandemic and regarding the decisions made during the ethnographic writing process densification, in order to demonstrate the interpretive path crossed throughout the research. Understanding the familiarization with MC Battles and the bonds established with research collaborators as a learning to listen process, I intend to outline a methodological movement from the mediatized hearing of the duel of improvised rhymes to the evoking of the experiences of listening in and to the rhyme circle on the urban acoustic environments it acts upon. Approaching the plurality of listening standpoints and processes implicated in social and sonic interaction and participation dynamics in MC Battles, I seek to reflect upon listening both as a means and an object of ethnomusicological investigation.

Keywords: MC Battles; Sonic Narratives; Histories of Listening; Acoustemology.

Introdução

Uma Batalha de MCs, prática expressiva afrodiaspórica que integra a autoproclamada Cultura Hip-Hop, pode ser descrita, a título de introdução, como uma competição poético-musical através da construção de rimas improvisadas na qual "Mestres de Cerimônia" buscam superar uma série de oponentes demonstrando seu domínio expressivo sobre a estilização do canto falado em Rap (*rhythm and poetry,* ou seja,ritmo e poesia) e elaborando argumentos: em uma Batalha de Sangue, a partir da premissa do ataque verbal; ou com referência a um tema pré-definido, vedados os ataques verbais, em uma Batalha de Conhecimento. A Batalha

de Sangue, modalidade que abordei em minha pesquisa de Mestrado (MUCK, 2022) sobre as "narrativas sônicas" (SANTOS, 2015) elaboradas com MCs atuantes na Região Metropolitana de Porto Alegre/RMPA (RS), pode-se desdobrar em um conjunto de processos de performance poético-musical baseados, em larga medida, na articulação discursiva da intersecção entre posicionalidades socioeconômicas, étnico-raciais, de gênero e/ou de sexualidade, seja no sentido da produção de uma "economia social da diferença" observada por Teperman (2011) na premissa de "zoar o outro" assumida na Batalha do Santa Cruz (São Paulo-SP) no final dos anos 2000, ou, mais recentemente, na consolidação de uma "estética da superação empreendedora" no Rap nacional, conforme apontado por Campos (2020) desde a Batalha da Matrix (São Bernardo do Campo-SP).

Observando as Batalhas de MCs da RMPA de modo mais ou menos próximo desde 2017, passei, pouco a pouco, a identificar nesse duplo aspecto da construção de rimas – o ataque ao oponente e o autoengrandecimento afim à noção de empoderamento – vetores através dos quais MCs de Batalha discutem e mobilizam uma série de categorias sociais em suas rimas improvisadas, as quais adquirem poder comunicativo em sua materialização através da estilização do canto falado por meio de variações rítmicas, de inflexão e de emissão vocal subsumidas na categoria "flow", que, por sua vez, fornece o enquadramento performativo de jogo para o duelo de rimas improvisadas. Pude entender, ademais, a agressividade verbal, que orienta a construção de versos rimados na dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, como emergindo desde uma "socioacústica da violência" (ARAÚJO, 2006), junto às competições de *DJs* e *breakdancers* organizadas por jovens afro-americanos, hispânicos e afro-caribenhos no período de gestação da Cultura Hip-Hop no barril de pólvora estadunidense das décadas de 1960 e 1970.

Estabelecidas no Brasil no início dos anos 2000, tendo já o Rap se firmado como um bem cultural em um mercado musical globalizado, as Batalhas de MCs reverberam elos sonoro-musicais com o Atlântico Negro (GILROY, 1993) na incorporação de processos de intermusicalidade (MONSON, 1997) ligados ao princípio de Chamada-Resposta (FLOYD, 1995), por meio dos quais transformam em som e palavra parte significativa da "experiência cultural afro-americana" (ROSE, 1994) em sociedades capitalistas historicamente marcadas pelo colonialismo e por uma ordenação social escravocrata. A realização desses eventos poético-musicais de modo gratuito em espaços públicos urbanos da RMPA desvela, ainda, a continuidade de processos de resistência à marginalização e à segregação urbana no Brasil contemporâneo, com jovens pretos/as e de origem social periférica assumindo posições de protagonismo como organizadores/as, apresentadores/as e MCs de Batalha e acionando

"mapas de prestígio" (RAPOSO, 2016) na construção de trajetos e itinerários sonoro-musicais diversos ao longo da extensão de um "circuito" (MAGNANI, 2014) local de Batalhas de Rap, fazendo sentido da cidade em sua dimensão sonora.

Traçando um percurso sonoro-etnográfico de escuta entre Batalhas de MCs

Contemplando a complexidade da configuração esboçada acima e ponderando, às vésperas do período de adensamento da escrita monográfica da dissertação de Mestrado, como a enquadraria em termos narrativos, provocado sobremaneira pelo trabalho de Feld (1982 [2012]) com os Kaluli de Papua-Nova-Guiné, decidi apresentar o percurso da pesquisa como um processo de aprendizado auditivo, pensando o entrar em campo (ou entrar em relação com MCs de Batalha – e, por extensão, com o Rap e a Cultura Hip-Hop) como aprender a escutar ao Rap e às Batalhas de MCs de modo atento à complexidade de processos de performance sonoro-musical impregnados de significados culturalmente codificados e imbricados com processos de (re)criação da vida social (SEEGER, 2015). Isto é, a ordem do dia era, então, aproximar-me o quanto possível da sensibilidade culturalmente informada necessária para fazer sentido do modo de organizar sons particularmente empregado no Rap em suas diversas manifestações e vertentes; em suma, buscar desenvolver um "*habitus* de escuta" (BECKER, 2010) sensível às particularidades de tais práticas sonoro-musicais.

Refletindo retrospectivamente sobre o percurso de pesquisa traçado até aquele momento, percebi que havia passado, de fato, por uma espécie de treinamento, aprendendo, pouco a pouco: a apreciar as variadas densidades de beats de Raps resultantes do entrelaçamento de diferentes linhas rítmicas e melódicas, timbres e frequências; perseguir flows, métricas e estruturas poéticas construídas por rappers sobre e contra a base musical; e acompanhar fios argumentativos alinhavados através da dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, a fim de abordar os discursos sociais atinentes à intersecção entre raça, classe e gênero performatizados dialogicamente por MCs de Batalha. Esse percurso transcorreu desde um período significativo de preparação "pré-campo", acompanhado pela (cada vez menor) expectativa de um retorno à "normalidade", ao início do trabalho de campo em meios virtuais, no qual, imaginei, toda espécie de estímulo, escrito, (audio)visual e, principalmente, sonoro, relacionado ao Rap e às Batalhas de MCs na RMPA e no Brasil facilitaria, primeiramente, o estabelecimento dos vínculos interpessoais com os/as MCs de Batalha convidados a participar da pesquisa – de fato meus mestres nesse processo de familiarização com o Rap e as Batalhas – e, enfim, a construção de interpretações etnomusicológicas acerca do duelo de rimas improvisadas.

Seguindo em meios virtuais os trânsitos musicais de MCs da RMPA, deparei-me com um sem-número de vídeos de Batalhas do circuito local e de outros espalhados pelo Brasil inteiro no Youtube, assistindo-as vorazmente a fim de tentar compensar a impossibilidade de frequentar presencialmente os eventos naquele momento interrompidos devido à pandemia. Contemplar a profusão massiva de performances e falas sobre performances registradas em meios virtuais, escritos, sonoros e audiovisuais, revelou uma outra faceta das Batalhas de MCs no Brasil, isto é, enquanto fenômeno sonoro-musical espacialmente difuso e mediatizado, marcado por descontinuidades e tensionamentos discursivos diversos em torno das relações por parte de uma comunidade de ouvintes com as performances de MCs, tratando as Batalhas, em certo sentido, como "formações acústicas" (ARAÚJO, 2005).

Através da observação de debates virtuais por vezes apaixonados e acalorados nas seções de comentários de vídeos de Batalhas no Youtube, bem como a vídeos de reação (*reacts*) a batalhas e entrevistas de MCs em podcasts – suco de pandemia –, pude levantar uma série de questionamentos em conversas com interlocutores de pesquisa, nas quais foram articuladas categorias interpretativas fundamentais para o desenrolar do processo de aprendizado auditivo por que passei a fim de abordar uma Batalha de MCs como evento performático sonoro-musical. Em síntese, busquei aproveitar o máximo possível daquilo que observava e ouvia em vídeos de Batalhas de MCs no Youtube nas interações com interlocutores de pesquisa, retornando às performances com a escuta *alterada* por suas interpretações e posicionamentos a respeito de escolhas retóricas tomadas por MCs a fim de superar seus oponentes nos duelos, subsumidas por termos como "estilo" ou "modalidade".

Destaco o aspecto retórico da construção de rimas improvisadas dentre a gama de parâmetros poéticos e sonoro-musicais acionados por MCs e ouvintes (inclua-se aí o etnomusicólogo) para construir um entendimento acerca das tendências estilísticas adotadas por MCs de Batalha na medida em que foi no âmbito do conteúdo poético das rimas que pude acessar um dos debates mais polêmicos e acirrados vigentes no período no qual MCs com quem conversei começaram a participar mais intensamente de Batalhas de rima. Trata-se do embate estilístico entre a "gastação", abordagem de construção de rimas focadas em zoar o/a oponente/a, quase completamente despida de proibições quanto a como fazê-lo, e a "ideologia", mais próxima à concepção do "rap de mensagem", na qual o/a MC busca superar o/a adversário/a em um argumento sem fazer menção a sua aparência física, frequentemente acionando referências culturais com as quais compara a si mesmo/a de modo a produzir um efeito de autoengrandecimento e empoderamento.

Através da retroalimentação entre a observação dos debates em mídias sociais e os diálogos construídos em campo, pude relacionar certas escolhas estilísticas de MCs da RMPA na Batalha de Sangue com posicionamentos atinentes a valores tradicionalmente propagados desde a Cultura Hip-Hop frente a sua midiatização e espetacularização. Apesar de identificar, em suas performances, uma proximidade com a "ideologia" enquanto tendência estilística, por vezes borrando as fronteiras entre "Sangue" e "Conhecimento", observei, em nossas interações, seu cuidado em não serem taxativos ou categóricos quanto a associações entre distintas localidades, eventos e como escolhem estilizar suas rimas diante do/a oponente e do público da roda de rima. Tal atitude parecia a mim um modo de resistir à prática corrente em debates virtuais de reduzir o modo de rimar de MCs de dada localidade a um estilo específico, correlato à valorização do caráter improvisatório do duelo de rimas e da habilidade camaleônica do/a MC em construir ataques e respostas aproveitando na hora o material que seu oponente lhe dá para trabalhar.

Compreendi, então, a dinâmica de ataque e resposta do duelo de rimas como um processo dialógico de produção de discursos sociais através de processos de performance poético-musical improvisatória nos quais a escuta atenta ao/à adversário/a é imprescindível, sendo constitutiva da fala, com versos que tem no devorar versos outros sua condição de existência. Do ponto de vista da produção discursiva dentro dos limites impostos pelas regras da Batalha de Sangue, ao passo que ataques e respostas são improvisados sem tema pré-definido, vão se tecendo, portanto, textos sociais que não são dados de antemão, mas resultam de uma co-elaboração baseada no dissenso, ou seja, que tem a alteridade como premissa. Penso que é precisamente no modo como textos, referências culturais e sonoro-musicais são produzidos, revisitados e alterados sob uma lógica intermusical de Chamada-Resposta (FLOYD, 1995) na Batalha de Sangue, aproximando-a de um modelo comunicativo afrocentrado (STEPHENS, 1991), que se encontra sua radicalidade como modo de conhecer através da práticas de escuta e performance sonoro-musical (FELD, 2017), desestabilizando princípios canônicos da música ocidental como o de autoria e de obra original, bem como o de separação ou autonomia entre performance e vida social.

Pude construir um entendimento acerca deste último ponto de ruptura observando e conversando sobre Batalhas protagonizadas por MCs da RMPA nas quais estes/as, partindo de um lugar próximo à "ideologia" como abordagem estilística, relativizavam ou subvertiam a premissa de atacar o oponente e escolhiam rimar a respeito de suas batalhas pessoais vivenciadas no cotidiano contra preconceitos e discriminações desde perspectivas de empoderamento, co-produzindo discursos sociais atinentes a políticas da identidade e

interseccionalidade os quais, referendados pelo público, passam a demarcar as Batalhas de MCs como meio social eminentemente preto e periférico. Assumindo o duelo de rimas improvisadas como uma prática expressiva que revisa e discute suas próprias condições de produção, MCs pretos/as e periféricos/as constroem rimas não apenas de modo a afirmar suas potencialidades criativas e políticas entre pares, mas também como forma de resistência às múltiplas formas de espetacularização, apropriação, canibalização e invisibilização que espreitam manifestações performáticas afro-diaspóricas como o Rap e a Cultura Hip-Hop.

Evocando experiências de escuta e produção sonora na roda de rima

Se, por um lado, tenho me debruçado até então, sobre as interpretações construídas a partir da escuta a performances registradas em meios virtuais, por outro, a observação presencial, pregressa à pandemia, da multiplicidade de processos de performance levados a cabo em Batalhas de MCs por agentes sonoros diversos como MCs, apresentadores/as e o público na roda de rima, também sugeriu uma abordagem etnomusicológica centrada na escuta, uma vez que, assim como precisei passar por um processo significativamente duradouro (ao menos para mim) de aprendizado de escuta do Rap e das Batalhas de MCs, também o precisou a parcela de participantes mais assíduos de Batalhas de MCs que tomam parte, consequentemente, em uma comunidade de intérpretes (MONSON, 1997), englobando performers e ouvintes. O papel desempenhado pelos ouvintes comumente dispostos em Batalhas de MCs não poderia ser, já de antemão, menosprezado – seguindo seu entendimento como "formações acústicas" (ARAÚJO, 2005) – quanto mais observando a participação que é exigida do público durante os eventos em si, "fazendo barulho" para reagir às rimas de MCs durante os duelos e para votar nos/as vencedores/as ao fim de cada round. Considerando, ainda, o papel desempenhado por apresentadores/as de Batalhas em coordenar as votações e incentivar ou coibir certas formas de comportamento sonoro por parte do público, resulta evidente que ouvir exclusivamente as rimas trocadas por MCs em duelo não podia dar conta de uma Batalha de MCs enquanto fenômeno propriamente acústico, fazendo-se necessário prestar escuta a mais agentes sonoros implicados no evento musical e ao modo como relacionam-se entre si e com os ambientes sônicos que co-habitam.

Nesse sentido, fazia-se também necessário ouvir para fora da roda de rima, tendo em vista que, em função de serem realizadas em espaços públicos urbanos, convive-se, em boa parte das Batalhas de MCs na RMPA, com interferências sonoras tão diversas quanto os sons produzidos por automóveis e veículos de grande porte, multidões em atos e demonstrações políticas, ou até mesmo alto-falantes de uma ONG religiosa tocando rock gospel durante uma

distribuição de alimentos para a população de rua. A profusão de diversas fontes sonoras povoando um mesmo ambiente acústico, somada à não-amplificação das vozes de apresentadores/as e MCs em Batalhas de rua apresentava-se a mim como uma situação de constante disputa no plano sonoro, quase como se, para além da batalha entre MCs, ocorresse outra entre o coletivo de participantes e agências sonoras que poderiam se sobrepor a e comprometer o fluxo do evento musical. Entretanto, quando trouxe aos interlocutores de pesquisa relatos dessas escutas sobre as quais vinha refletindo desde a elaboração das primeiras versões do projeto para o Mestrado em Etnomusicologia, foi a mim apontado que o tipo de interferência sonora mais difícil de se lidar com eram as conversas paralelas eventualmente iniciadas por participantes desatentos à Batalha mas que permaneciam em roda ou muito próximos a ela, tornando ainda mais importante que determinadas formas de comportamento sonoro-social fossem adotadas por seus participantes durante o evento.

Em que pese o constante cerceamento e vigilância por parte do poder público a manifestações artísticas, culturais e políticas em Porto Alegre e os constrangimentos infraestruturais e socioeconômicos com que se deparam participantes de Batalhas de MCs, nos casos da Batalha da Escadaria e da Batalha do Mercado, dentre aquelas pelas quais circulei mais intensamente nos períodos pré e pós(?)-pandêmicos e com cujos/as organizadores/as e apresentadores/as pude conversar, descobri que a não-amplificação das vozes de apresentadores/as e MCs por vezes tratava-se de uma decisão tomada de propósito. Se no caso da Batalha do Mercado isso decorre da manutenção de seu "tradicional" formato a capella, no qual MCs rimam sem o suporte das bases instrumentais utilizadas em outros eventos, na Batalha da Escadaria, a escolha por parte de suas apresentadoras de gritar a plenos pulmões é associada a um ideal estético de visceralidade implícito na categoria "Sangue", principal força mobilizadora de afetos dos sujeitos participantes de uma batalha de rima, no sentido de intensificação das performances poético-musicais e da participação do público de acordo com as rimas trocadas por MCs na dinâmica de ataque e resposta.

Um dos modos pelo qual tal ideal estético é perseguido se dá por meio de uma espécie de pacto tacitamente firmado entre os participantes, principalmente através da realização de dinâmicas de chamada e resposta como os gritos que introduzem os rounds das batalhas, chamados pelos/as apresentadores/as e respondidos pelos públicos, com o intuito assumido de "mandar energia" ou "gerar uma vibe" a fim de inspirar os MCs a desempenharem seu melhor nos duelos e, consequentemente, sob uma lógica de reciprocidade, provocarem os gritos do

público. Transcrevo abaixo em *flow diagrams,*[1] dois dos gritos mais comumente entoados em Batalhas de MCs na RMPA.

1	2	3	4
			Movi-
mento cultu-	ral, onde	chega inco-	moda O
HIP HOP É	FODA O	HIP HOP É	FODA

Exemplo 1: "Movimento cultural, onde chega incomoda"

1	2	3	4
			Se tu
ama_essa cul-	tura como_eu	amo_essa cul-	tura grita
HIP	HOP!	HIP	HOP!

Exemplo 2: "Se tu ama essa cultura"

Partindo da compreensão de que as interações entre MCs, apresentadores/as e público possuem o intuito de se efetuarem como uma troca de energia, pude observar que, ao fim e ao cabo, somando-se ao papel mobilizador de afetos das rimas e, especialmente, das punchlines que MCs elaboram nos duelos, os gritos que introduzem dos rounds servem o propósito de manter o público ainda mais investido e atento para ser capaz de votar com propriedade e definir o(s)/a(s) vencedores quando terminado o duelo. É como se a participação do público, gritando e reagindo às rimas dos/as MCs, fosse, necessariamente, balizada por sua disposição atentiva de escuta (momentaneamente silenciosa), tal qual a capacidade de resposta dos performers aos ataques que recebem ao longo de um duelo. Isto é, assim como para conseguir responder da melhor forma possível as rimas do/a oponente, um/a MC deve permanecer em silêncio e escutar atentamente, da mesma forma deve o público disposto em roda escutar em silêncio as rimas dos/as MCs a fim de demonstrar sua aprovação gritando para aquelas que considerarem as melhores ao longo de um round.

Quanto mais pude frequentar tais espaços, tornou-se particularmente interessante ouvir como ao longo desses processos entrecruzados de escuta e produção sonora na roda de rima – entre rimas, silêncios e gritos – vai se criando também uma dinâmica interativa de chamada e resposta, de modo semelhante aos gritos entoados pelos/as apresentadores/as no início de cada

[1] Diagrama em que cada coluna representa um tempo do compasso 4/4, permitindo localizar os encaixes das sílabas articuladas por rappers e MCs nas divisões internas de cada tempo.

round e à própria lógica de ataque e resposta da Batalha de MCs. Ainda, conforme se afasta ou aproxima-se da roda, esse jogo "polifônico" criado pelas interações entre MCs e apresentadores/as no centro da roda com o público que a compõe, vai tornando-se menos ou mais nítido, respectivamente, ao passo que, a uma distância significativa, dada a não utilização de equipamentos de amplificação para as vozes de MCs em batalha, ouvem-se apenas as "respostas" por parte do público, de fato, os comportamentos sonoros relativamente coordenados pelos quais podemos perceber a presença de uma Batalha de MCs em determinado espaço pela audição antes mesmo de visualizarmos a disposição espacial da roda de rima em si.

Daí a centralidade da escuta para a materialização da roda de rima como uma agência sonora coletiva capaz de transformar, embora de modo efêmero, os ambientes acústicos urbanos que habitam, uma vez que os procedimentos de chamada e resposta acionados em diferentes dinâmicas de interação sociais porque sonoras dependem necessariamente da disposição auditiva de seus participantes – e, que assumam, de fato a condição de participantes e não espectadores – a fim de que se realizem plenamente. Ainda, a continuidade e reiteração desses eventos a despeito dos inúmeros episódios de opressão policial, parte de uma política sistemática de gentrificação e esvaziamento de espaços centrais da capital sul-riograndense atesta a luta pela demarcação dos espaços urbanos ocupados do ponto de vista étnico-racial e de classe dada a origem social periférica e a presença significativa de jovens pretos/as em posições de protagonismo nas Batalhas de MCs.

À medida que acessam localidades diversas e estabelecem vínculos afetivos interpessoais por meio de práticas sonoro-musicais, MCs de Batalha experienciam a cidade através do jogo de rimas improvisadas e reivindicam sua "visibilidade" na paisagem urbana em sua dimensão sonora, tendo na experiência de performance participativa (TURINO, 2008) através de comportamentos sonoros de tendência catártica que proporcionam e mobilizam por meio das rimas que elaboram a partir da premissa de ataque e resposta sua principal arma para afirmar suas potencialidades enquanto "sujeitos periféricos" (D'ANDREA, 2013) em uma sociedade profundamente desigual e racista. Isto é, para ouvirem e fazerem(-se) ouvir (na e) à roda de rima, tais sujeitos agenciam sons e comportamentos sonoros tratados por outros como barulho – incomodando o poder público e alguns vizinhos pé-no-saco – na construção de um senso sonoro, performático e auditivo, de pertencimento a lugares dos quais têm sido historicamente marginalizados, precisamente e quanto mais assumem o caráter insubmisso e ruidoso – na linha do *Black Noise* de Tricia Rose (1994) – do modo pelo qual escolhem ser/estar sonora e musicalmente no mundo (TITON, 2008).

Considerações finais

Tomando as Batalhas de MCs como ponto de partida, procurei ao longo desta exposição evocar a ubiquidade da escuta como experiência – e, consequentemente, categoria operante – central em diferentes planos da investigação etnomusicológica, desdobrando-se em múltiplos processos e pontos de escuta, respectivamente, levados a cabo e ocupados por diversos agentes que tomam parte do evento musical. Isso se deve em larga medida ao fato de as Batalhas de MCs postularem a realização de dinâmicas interativas que partem do centro para fora da roda de rima, implicando aí escutas: entre MCs em duelo, de apresentadores/as aos/às MCs e ao público, do público aos MCs e aos apresentadores e assim por diante. Ainda, tais posições vão sendo contextualmente ocupadas, com MCs alternando-se na condição de ouvintes e performers ao longo do evento conforme tomam o centro da roda de rima ou voltam a compô-la e, em se tratando especialmente de dinâmicas participativas como os gritos em chamada e resposta que introduzem os rounds, com apresentadores/as e o público tomando temporariamente a posição de performers.

Os múltiplos processos de escuta, permeáveis e transitórios, levados a cabo nas Batalhas de MCs, apresentam-se, então, como constitutivos da performance, isto é, como condições pregressas e simultâneas à participação enquanto performer e ao ser/estar-musical-no-mundo (TITON, 2008), ao processo de subjetivação implicado em conhecer o fenômeno sonoro-musical. Assim, penso ser evidente que a escuta seja uma categoria que permite mobilizar um conjunto maior de agentes implicados no fenômeno sonoro e não somente o *performer expert*, sendo uma atividade comum e inevitavelmente compartilhada pelos sujeitos envolvidos na investigação etnomusicológica, incluindo aí o/a etnomusicólogo/a, que trata de propor outras experiências de escuta em campo ao revisitar memórias e co-produzir narrativas acerca do dimensão sonora da vida social com interlocutores de pesquisa.

Elaboro tais considerações para chamar atenção a certa reflexividade, pondero, inerente ao conceito de narrativas sônicas conforme desenvolvido por Santos (2015) e ao entendimento proposto por Feld (2012 [1982], 2017) acerca do ofício do/a etnomusicólogo como o de escutar histórias de escuta e produção sonora, como que tateando um entendimento de que a escrita etnomusicológica é em si uma forma de narrativa sônica. Isso implica recusar conferir às categorias nativas um tratamento como se fossem algo oculto a ser desvelado mediante um salto de complexidade em sua elaboração mas como uma prática de sentido cujo conhecimento etnomusicológico seja valorizado por aquilo que retém em sua constituição de relações intersubjetivas mediadas pela escuta, não somente naquilo que foi propriamente transformado pelo outro como uma propriedade alterada do ser, mas como a possibilidade de

alteração por meio da experiência em campo, pensando a escuta necessariamente como mediação, como alteridade.

Referências

ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). *Música popular na América Latina*: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. *Musicological Annual*, Ljubljana, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.

_____; GRUPO MUSICULTURA. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *TRANS - Revista Transcultural de Música* [*online*], v. 10, 2006.

BECKER, Judith. Exploring the Habitus of Listening: Anthropological Perspectives. In: JUSLIN, Patrick N.; SLOBODA, John Anthony (orgs.). *Handbook of Music and Emotion*:theory, research and applications. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010. p. 127-157.

CAMPOS, Felipe Oliveira. *Rap, Cultura e Política*: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec Editora, 2020.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos*: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression. 3ª ed. Durham/Londres: Duke University Press, 2012.

_____. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni (org.). *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology*: Ethnomusicology or Transcultural Musicology? Udine: Intersezioni Musicali, 2017. p. 82-98.

FLOYD, Samuel A. *The Power of Black Music*: Interpreting its History from Africa to the United States. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*: Modernity and Double Consciousness. Nova Iorque: Verso, 1993.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da categoria. *Ponto Urbe* [*online*], v. 15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/>. Acesso em 15 set. 2023.

MONSON, Ingrid. *Saying Something*: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

MUCK, Bruno Affonso. *"Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida":* etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha na Região Metropolitana de Porto Alegre - RS. Dissertação (Mestrado em Música). 183f. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

RAPOSO, Otávio Ribeiro. Cartografia da dança: segregação e estilos de vida nas margens da cidade. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 765-797, 2016.

ROSE, Tricia. *Black Noise:* Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *"Todos na produção"*: Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. *Por que cantam os Kisêdjê*: uma antropologia musical de um povo amazônico.São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STEPHENS, Gregory. Rap Music's Double-Voiced Discourse: A Crossroads for Interracial Communication. *Journal of Communication Inquiry*, v. 15, n. 2, p. 70-91, 1991.

TEPERMAN, Ricardo Indig. *"Tem que ter suingue"*: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ; Gregory; COOLEY, Timothy J.*Shadows in the field*: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ESCUTA PSICODÉLICA E ECOLOGIA SONORA NO FESTIVAL DE MÚSICA PIRA RURAL [1]

Caio Prestes Góes Rocha
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
caioprestesgoesrocha@gmail.com
GT 3 - Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

Resumo: A presente comunicação tece pontos de encontro entre as considerações sobre ecologia sonora e sustentabilidade em comunidades sonoras participativas, do etnomusicólogo e ecomusicólogo estadunidense Jeff Titon, e os modos de escuta associados ao rock psicodélico e a contracultura originária das décadas de 1960 e 1970 no Ocidente. Após aproximação entre os dois campos de ponto de vista teórico/bibliográfico, é analisado, a partir de entrevistas com participantes e observações de campo, um evento em particular em que diversos aspectos marcantes de ambos os campos são centrais e se entrelaçam, o Festival de Música Pira Rural. O evento é realizado ao longo de três dias anualmente há mais de uma década na mesma propriedade rural no município de Ibarama, região Centro-Serra do Rio Grande do Sul. A cada edição, centenas de pessoas acampam no local, o vivenciam-no intensamente, juntamente à convivência, consumo de alimentos e bebidas de cultivo e produção caseira e ecológica no próprio espaço e propriedades familiares nos arredores, e principalmente shows autorais de musicistas independentes autorais sem espaço na mídia hegemônica, muitas delas associadas ao rock psicodélico e estéticas e valores afins oriundas do fenômeno contracultural de meados do século XX. Analiso como o Pira Rural aciona estratégias contraculturais para produzir sentimentos comunitários e estimular musicistas independentes do estado e além, ao mesmo tempo em que estimula uma maior conscientização ambiental e divulga práticas ecologicamente sustentáveis entre seu público, a partir de hábitos de escuta ligados à psicodelia, e, por fim, como essa escuta vem se desprendendo do rock psicodélico e passando a também se associar a diversas outras músicas que foram sendo gradualmente incluídas ao festival.

Palavras-chave: ecologia sonora; psicodelia; festival; etnomusicologia; escuta.

PSYCHEDELIC LISTENING AND SOUND ECOLOGY AT PIRA RURAL MUSIC FESTIVAL

Abstract: The present work suggests potential connections between North American ethnomusicologist and ecomusicologist Jeff Titon's ideas on sound ecology and participatory sound communities, and hearing habits associated with psychedelic rock and the western counterculture, originally from the 1960s and 1970s. After a theoretical/bibliographical discussion highlighting connections between both fields, one particular event which brings together important aspects of both fields is analyzed, Pira Rural Music Festival, based on interviews with participants and field observations. The yearly event has been held for three days for over a decade at the same small rural propriety in Ibarama, Centro-Serra region (central highlands) of Rio Grande do Sul state, in southern Brazil. Yearly, hundreds of people go camping at that locality, where they experience it intensely, as well as the community, ecological and homemade foods and drinks produced there or in nearby small properties. Mainly, they experience live concerts by independent musicians performing self-penned music, who are marginalized from mainstream media, and often associated with psychedelic rock, as well as related aesthetics and values inspired by the counterculture of the mid twentieth century. I analyze how Pira Rural makes use of countercultural strategies, in order to produce communitarian sensibilities and push forward independent musicians in the state and beyond, interwoven with stimulating deeper environmental conscience and propagation of ecologically sustainable practices among its attendees, based on listening habits connected to psychedelia. I also reflect on how such listening habits have been gaining independence from their association with psychedelic rock and coming to also find connection with several other musics which have been gradually included in the festival.

Keywords: Sound Ecology; Psychedelia; Festival; Ethnomusicology; Listening.

[1] Artigo adaptado a partir de seções de monografia recentemente defendida pelo autor.

Sustentabilidade psicodélica

Na década de 1970, o etnomusicólogo britânico John Blacking introduziu a marcante noção (e apologia) de "*soundly organized humanity*" (2000 [1973]) – que no inglês equilibra a ambiguidade entre uma *humanidade sonoramente organizada* e uma *humanidade profundamente/saudavelmente organizada*. Em artigo recente (2020) sob o título de "Susaintability and a Sound Ecology" (Sustentabilidade e uma Ecologia Sonora/Profunda/Saudável, em tradução literal minha, preservando a mesma ambiguidade), Jeff Titon parece buscar expandir esta ideia para além da humanidade, por meio de reflexões da ecologia contemporânea acerca de sustentabilidade, avanços recentes na antropologia que contestam a autopercepção de humanidade como restrita ao *Homo sapiens* (como no perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, 2002) e propostas de conhecimento e relação baseadas em som (como na acustemologia de Steven Feld, 1996, 2015), inclusive com outros animais, vegetais, entidades, corpos d'água e acidentes geográficos – em uma palavra, ambientes.

Titon parte do princípio de que "o problema da sustentabilidade [...] é antes de tudo uma questão de conhecimento. Não sustentamos algo a não ser que estabeleçamos um valor ético naquilo" (2020, p. 298, tradução minha[2]). Técnicas, modas, regulamentações e fiscalizações podem ser bem-vindas, mas são por si só insuficientes na ausência da *consciência*, íntima mas compartilhada entre indivíduos que formam uma *comunidade*, de que algo deva ser sustentado. Consciência de que se tem *conexões* importantes com aquilo.

Para o pesquisador estadunidense, como para muitos de seus colegas na etnomusicologia, o som apresenta grande potencial de *conexão* entre seres. Essa conexãotem dimensões físicas, uma vez que os corpos vibram ao estarem expostos a um mesmo som e assim literalmente se movimentam juntos, mas também metafóricas, na forma de conexões de sentido (TITON, 2020, p. 299). Ele complexifica esse modelo de ecologia sonora ao notar que, "ao estabelecer uma conexão vibratória, o som anuncia *presença*", que desta forma "faz-se presente para *si mesmo* e para o *outro*" e que "o som tem direcionalidade, revela não apenas a presença, mas [algo d]a *localização* do outro" (p. 301, traduções e grifos meus). Por tal perspectiva, o som autoafirma quem o produz, revela-se ao outro e em relação a um espaço. Titon prossegue: "Conforme o som anuncia presença, a *copresença* no som vibra dois ou mais seres e, ao conectá-los, propicia o surgimento de uma solidariedade orgânica, e talvez, uma *comunidade*" (p. 303). Comunidades, para ele, como na (disciplina) ecologia

[2] "The problem of sustainability [...] is ultimately a problem of knowledge. Unless we place an ethical value onsomething, we will not sustain it" (TITON, 2020, p. 298).

contemporânea, são "populações vagamente agrupadas que coocorrem de acordo com respostas individuais de cada espécie a condições ambientais variáveis" (p. 303), mas que também abarcam a noção das ciências sociais e participação de grupos de *Homo sapiens*.

Afastando-se de idealizações, Titon reconhece que o som, *ouvido como barulho*, também pode ser violento e ter efeitos de dominação, expulsão, tortura e/ou trauma, de modo a *minar a coopresença* e "destruir a possibilidade de comunidade" (2020, p. 304). Além disso, mesmo as comunidades (sonoras) podem ser pouco coesas, baseadas em regulamentações formalizadas (às vezes mínimas) e mais motivações individualistas de instrumentação do outro do que relações profundas entre seres, como predomina nas industrializadas e neoliberais, que Titon classifica negativamente como *unsound communities* (p. 304). Por outro lado:

> Em comunidades participativas que soam, como grupos sociais que fazem música, soar é principalmente *intersubjetivo* e envolve trocas de informações, comportamentos, solidariedade social, e no auge, trocas não só de expressões, mas também de emoções e sentimentos [...]. Muitas vezes, a participação ultrapassa aqueles que fazem a música, chegando a um 'público' que dança e ouve, e ao processar os sons, se sente trocando intersubjetividades com o grupo de musicistas e entre si. A metáfora adequada aqui é *empatia*, baseada em covibração física. [...] Ressonância comunicativa, enquanto metáfora para *interconexão*, estimula comunidades, economias e ecologias. Assim, comunidades sonoras participativas podem servir de modelo de solidariedade [...] para comunidades participativas em geral (TITON, 2020, p. 304, tradução[3] e grifos meus).

Tais modelos (positivos) de comunidade sonora – *sound communities*, em toda a amplitude do termo – parecem oferecer a "*alternativajusta* baseada em *conexão sonora*"que Titon busca para se contrapor "às comunidades alienantes, às políticas econômicas neoliberais e às ecologias comportamentais que levam os humanos à injustiça e o planeta à extinção" (2020, p. 298).

Já de acordo com a análise pioneira de Theodore Roszak sobre a contracultura em fins da década de 1960, esta se distingue de "um mero movimento político" justamente por operar em especial "no nível da *consciência*, com o intuito de transformar nosso mais profundo sentido de si, do outro e do *ambiente*" (1969, p. 49, tradução[4] e grifos meus). Em sentido muito geral, Roszak aponta para a relação entre *consciência* (íntima e coletiva, por abranger a

[3] "In participatory sound-making communities, such as social groups thatperform music, sounding is chiefly intersubjective and involves exchangeof information, behavior, social solidarity, and at peak moments, exchangesnot only of expression but also emotion and feelings [...]. In many instances, participation extends beyond the music makers toan "audience" of dancers and listeners who, in processing the sounds, feelas though they are exchanging intersubjectivities with the music makers andone another. The proper metaphor here is empathy, based in physicalcovibration. [...] Communicative resonance,regarded as a metaphor for interconnectedness, enables communities,economies, and ecologies. Thus, participatory sound communities offer amodel for solidarity [...] for participatory communities in general" (TITON, 2020, p. 304).

[4] "[R]ather than merely a political movement, is the fact that it strikes beyond ideology to the level of consciousness, seeking to transform our deepest sense of the self, the other, the environment" (ROSZAK, 1969, p. 49).

relação com *o outro*) e *ambiente*, de forma similar à condição mais fundamental proposta por Titon para a sustentabilidade (2020, p. 298).

Em aprofundado relato (novo-)jornalístico, Tom Wolfe descreve "consciência mútua, [ou] *intersubjetividade*" (1999[1968], p. 34, tradução[5] e grifo meus) como uma ideia recorrente nas origens da *psicodelia* como fenômeno social no Ocidente, nas festas multimídia Acid Tests entre 1965 e 1966 na California, EUA, onde a banda local Grateful Dead desenvolveu uma das primeiras linguagens musicais a serem reconhecidas como *rock psicodélico* (KALER, 2014). Naquele contexto, *intersubjetividade* se traduzia como uma facilidade entre participantes em compartilhar ideias complexas através de gestos sutis, e, em nível musical, em longas improvisações coletivas (em grande parte, instrumentais) tocadas pela banda em intensa sintonia com o público dançante e/ou muito atento. Em contextos sociomusicais como aquele, o sentido de *intersubjetividade* parece compatível com o uso de Titon deste termo em sua descrição de comunidades sonoras/profundas/saudáveis participativas (2020, p. 304).

Para o crítico musical estadunidense Jim DeRogatis, em livro dedicado ao rock psicodélico, tal gênero não está diretamente atrelado a efeitos químicos de substâncias, sendo, em vez disso, "inspirado pela abordagem *filosófica* subentendida no *significado* literal de 'psicodélico', enquanto aquilo que 'revela a mente' ou 'expressa a alma'", ou seja, "pretende instigar tanto o intelecto quanto o corpo" (1996, p. 12, tradução[6] e grifos meus). O rock psicodélico, parece estar, portanto, especialmente ligado a determinadas formas de *significar* e expressar o mundo e o íntimo – com ou sem indução de alucinógenos, mas semelhante a *sentidos* muitas vezes associados a essas experiências. O químico suíço Albert Hofmann, inventor e primeiro a provar os efeitos do LSD, na década de 1930, relata que, sob os mesmos,

> as fronteiras entre a percepção de si e do mundo exterior borram-se. [...] Uma parte de si transborda para o *mundo exterior*, para objetos, que começam a viver e ter outros *significados* mais profundos. [...] Em condições auspiciosas, o novo ego sente-se afortunadamente unido a esses objetos do mundo exterior e consequentemente também aos *demais seres* (1983, p. 95, tradução[7] e grifos meus).

A ênfase em atribuir mais significado a elementos (vivos ou não) do mundo ao redor de si, e em perceber-se mais facilmente *unido* ou conectado a eles, mencionadas por Hofmann

[5] "[M]utual consciousness, intersubjectivity" (WOLFE, 1999[1968], p. 34).
[6] "[I]nspired by a philosophical approach implied in the literal meaning of 'psychedelic' as 'mind-revealing' or 'soul-manifesting [… which] offers something for the intellect as well as the body" (DEROGATIS, 1996, p. 12).
[7] "[T]he boundaries betweenthe experiencing self and the outer world more or less disappear […]. A portion of theself overflows into the outer world, into objects, which begin to live, to have another, adeeper meaning. […] In an auspicious case, the newego feels blissfully united with the objects of the outer world and consequently also withits fellow beings (HOFMANN, 1983, p. 95).

quanto à sua invenção, veio mais tarde a estar na base dos ideais e práticas contraculturais, refletindo-se em sua expressão musical mais característica, o rock psicodélico. Conforme a musicóloga britânica Sheila Whiteley, em longa investigação sobre essas relações, o gênero musical se diferenciava de outras variações pré-existentes do rock por sua "ênfase em *significado* na música, não restrito às letras, mas espalhado por todo o próprio *som*" (2005, p. 2, tradução[8] e grifos meus). Parece vir (ao menos em parte) daí a abertura para seções instrumentais mais longas que na canção rock radiofônica.

Whiteley, contudo, reconhece que grande parte dos sentidos psicodélicos dessa música (e sons) só se dá em contextos socioculturais determinados em que é feita e/ou ouvida em associação a certa gama de "modos alternativos de vida" (2005, p. 3, tradução minha[9]), sendo outras vezes pouco relevantes ou até inteiramente despercebidos por públicos em contextos distantes desses, como nos enormes sucessos comerciais de grupos criativamente muito ligados a esses modos, como The Beatles e Pink Floyd (p. 5).

Três dos principais psicólogos a teorizarem sobre experiências psicodélicas na década de 1960, os estadunidenses Timothy Leary, Ralph Metzner e Ram Dass (então Richard Alpert), em obra de grande difusão na primeira geração contracultural, consideram que

> a natureza da experiência depende quase inteiramente do *set* e do *setting*. O *set* denota a preparação do indivíduo, incluindo sua estrutura de personalidade e seu humor no momento. Já o *setting* é físico – o tempo meteorológico, a atmosfera do local; social – os sentimentos das pessoas presentes em relação umas às outras; e cultural – as visões dominantes sobre o que é real (LEARY; METZNER; ALPERT, 1964, p. 3, tradução minha[10], exceto grifos mantidos na língua original).

Como seria de se esperar, tanto experiências psicodélicas quanto músicas psicodélicas dependem profundamente das particularidades de quem as percebe e do contexto socioambiental envolvente. Afinal, como sintetiza o musicólogo estadunidense Jim LeBlanc, ambas costumam estar associadas a percepções de "transcendência – não escape – da vida cotidiana, [à] sensação de plenitude e de se estar inteiramente presente no mundo fenomênico, ancorada emocionalmente pelo *set* e *setting* em questão" (2019, p. 64, tradução minha[11]). Sentir-se muito intensamente no momento, ambiente e estado emocional presente nem sempre

[8] "[T]he emphasis on meaning in music which was notsimply tied to the lyrics, but spilled over into the sound itself" (WHITELEY, 2005, p. 2).
[9] "[A]lternative modes of living" (WHITELEY, 2005, p. 3).
[10] "The nature of the experiencedepends almost entirely on set and setting. Set denotes the preparation of the individual, including his personality structure and his mood at the time.Setting is physical - the weather, the room's atmosphere; social - feelings ofpersons present towards one another; and cultural - prevailing views as towhat is real" (LEARY; METZNER; ALPERT, 1964, p. 3)
[11] "[T]ranscendence of, rather than escape from, the everyday, a sense of plenitude and the feeling of being fully present in the phenomenalworld, as determined emotionally by one's set and setting" (LEBLANC, 2019, p. 64).

é agradável. LeBlanc também aponta que "fatores incômodos no *set* e *setting* da pessoa" tendem a produzir experiências (parcialmente) negativas, que também são frequentemente "aproximadas pelo uso de tropos musicais psicodélicos para transmitir medo e ansiedade" (2019, p. 64, tradução minha[12]).

Festivais de música ao ar livre dessa tradição, desde suas origens nos Acid Tests, no Human Be-In e no Monterey Pop Festival, no oeste dos EUA em meados da década de 1960, podem então ser entendidos como ambiciosas tentativas de produção do *setting* ideal para experiências musicais psicodélicas almejadas pela contracultura. Mesmo que apenas por poucos dias e num (nível) local também predeterminado, essa música parece ser ouvida como elemento central de *intensificação de um momento presente* muito propício a valores e modos comunitários e libertários, como uma *alternativa* (aparentemente) utópica de vida social que nesse limitado tempo e espaço possa ser efetivamente experimentada, praticada e sustentada, revelando-se possível.

O caso do Festival de Música Pira Rural

É de se esperar que festivais contraculturais organizados com conhecimento (prévio e/ou concomitante) de outros eventos afins, e que sigam sendo realizados com (alguma) periodicidade, ao longo de várias edições, sem grande intrusão de lógicas capitalistas (corporativas, neoliberais) tendam a adquirir maior experiência e capacitação na produção do *setting* desejado, e que ele vá ganhando contornos mais específicos.

É o caso do Festival de Música Pira Rural, que ocorre anualmente desde 2010[13], no final de semana de páscoa, invariavelmente no camping Cascatinha, na zona rural de Ibarama, região Centro-Serra do Rio Grande do Sul. O evento é organizado por um grupo de dez jovens musicistas e entusiastas da região, com amizade de longa data e interesses em comum em turismo rural, ecologia e música independente autoral, (a princípio) especialmente inspirada na estética psicodélica e no gênero rock associados à contracultura das décadas de 1960 e 1970. Essas sonoridades e referências estéticas são amplamente presentes nas composições autorais apresentadas ao vivo no Pira Rural desde sua primeira edição, por bandas quase sempre sem renome midiático provenientes majoritariamente de variados municípios do Rio Grande de Sul.

Um exemplo é a própria *banda da casa* do festival em suas sete primeiras edições, a Xispa Divina[14], formada no município vizinho de Sobradinho por quatro integrantes da organização do festival e autoapresentada como praticante do rock *ruradélico*, entre o rural e

[12] "[A]pproximated through the use of psychedelic musical tropes to render the fear and anxiety" (LEBLANC, 2019, p. 64).
[13] Exceto 2020, 2021 e 2022, devido à pandemia de covid-19.
[14] Exemplo musical: <https://soundcloud.com/xispadivina/seu-alfredo>.

o psicodélico (PIRA RURAL, 2014) – combinação que parece se refletir também no nome do festival. Outro é o trio porto-alegrense Quarto Sensorial[15], descoberto pela equipe em um evento anterior na região e que se apresentou nas edições de 2012, 2013, 2015, 2017 e 2019 do Pira Rural. Segundo o contrabaixista Bruno Vargas, a música feita pela banda é um "som *instrumental* [... de] vertente mais *experimental*, *psicodélica*", originado a partir de referências das décadas de 1960 (segunda metade) e 1970 (VARGAS, 2022). Na experiência de Bruno, "esse tipo de som era sempre visto como algo *diferentão*, aquelas *loucuradas instrumentais*. E tu chega lá [no Pira Rural] e 'pô, aqui eu tô em casa!' (VARGAS, 2022), tendo sido um dos primeiros e mais consistentes espaços em que relata sentir grande *afinidade* com o público e demais musicistas.

Junto aos elementos explicitamente referentes à psicodelia, ao rock e à contracultura, o Pira Rural destaca em vários níveis seus aspectos local, rural e ambiental. O único palco é decorado com uma cortina de retalhos e grandes abóboras colhidas a cada ano na vizinhança. São oferecidas oficinas de bioconstrução, artesanato em palha de milho crioulo, torra de erva mate e diversas formas ecológicas de agricultura em pequena escala. A bioconstrução também é utilizada em boa parte das estruturas cobertas e instalações sanitárias, e a agricultura familiar ecológica da região é responsável pelo fornecimento dos alimentos (bem como parte das bebidas, algumas peças de vestuário e outros produtos) vendidos e consumidos durante o evento. A alimentação é tida como típica do meio rural local, preparada de forma caseira e artesanal pela própria equipe organizadora do festival, e oferecidos a baixo custo, mas incorporando práticas relativamente novas na região, como o veganismo e o vegetarianismo. No festivalPira Rural, práticas agriculturais e culinárias tidas como já estabelecidas, reconhecidas como emblemáticas de determinada cultura popular regional do campo, aliam-se a ideias ecológicas mais recentes, associadas à efervescência de consciências jovens produzidas pelo fenômeno da contracultura em grande parte do ocidente a partir das décadas de 1960 e 1970.

Lógicas de mercado são muito pouco consideradas no Pira Rural. O festival é realizado de forma independente tanto de patrocínio de empresas privadas quanto de financiamento público. O público, de algumas centenas de participantes que ficam acampados no local, é responsável por financiar o projeto através da compra de ingressos, alimentos e bebidas. A despeito da ausência de atrações musicais de renome midiático ou de destaque individual nos materiais de divulgação do festival, todos os anos várias centenas de pessoas por todo Rio Grande do Sul e alguns outros estados brasileiros buscam adquirir ingressos e lugares em ônibus de excursão rumo ao mesmo, que se esgotam rapidamente. Mesmo com o

[15] Exemplo musical: <https://www.youtube.com/watch?v=sRrcv0K9zJc>.

considerável excedente na demanda se repetindo há vários anos, o evento permanece sendo realizado para o mesmo número de pessoas, sem aumento expressivo de valores, e no mesmo local, a Cascatinha. Segundo Liara Oliveira, uma das organizadoras:

> O lugar é pequeno, então o pessoal é meio que obrigado a se cruzar. [...] Todo mundo fica amigo porque todo mundo se vê. Acho que isso é legal, aproxima as pessoas. Lá [na Cascatinha] é o lugar do Pira, o Pira não pode ser em outro lugar. De repente [considerando a procura] a gente conseguiria colocar duas mil pessoas [em um espaço maior], mas aí não é a mesma coisa, não vai ser o Pira mais. O Pira Rural nunca foi um ganha-pão nosso. Todo mundo tem seus empregos. O Pira Rural é sempre um negócio além, que a gente faz realmente porque a gente curte. Se aumenta o público, aumenta o trabalho também. O Pira vai ser sempre daquele tamanho, o Pira vai ser sempre pequenininho (OLIVEIRA, 2022).

Liara destaca que ela e o restante da equipe não têm pretensão de acumular lucros, nem sequer de viverem modestamente do dinheiro feito com o festival, mas mantê-lo em paralelo a seus variados empregos individuais, como algo que, apesar de trabalhoso, fundamentalmente *se faz porque se gosta*. A margem de lucro feita com a venda dos ingressos e bebidas é revertida para o cuidado permanente com o ambiente da Cascatinha – ela própria adquirida a muitas prestações após a sétima edição com esse dinheiro – e vem permitindo, ainda que com dificuldades, que o espaço permaneça cuidado ao longo dos anos, inclusive durante a interrupção de três anos do festival por conta da pandemia de covid-19, sem que isso acarretasse problemas financeiros pessoais.O grupo passou a ser responsável pelo cuidado com as águas e matas da pequena propriedade ao longo de todo o ano, em que é visitada gratuitamente todos os dias por outras pessoas da região.

Nesse contexto, no Pira Rural, certa ênfase no rock psicodélico autoral, independente, contemporâneo e principalmente de municípios do Rio Grande do Sul parece

1) atrair participantes já com algum grau de familiaridade e identificação com o gênero musical e/ou suas conotações contraculturais, presentes e/ou históricas;
2) estimular que mais pessoas que tangenciem esse meio experienciem essa música intensamente de modo comunitário;
3) estimular curiosidade, abertura e atenção a musicistas, formações, composições e interpretações em grande parte ainda não conhecidas pela maioria do público e demais musicistas;
4) a partir dessa abertura e atenção a novidades musicais (relativas dentro do que é percebido musicalmente como *psicodelia*), estimular a atribuição de múltiplos *significados* aos sons, letras, gestos, luzes, figurinos, etc, geralmente envolvendo emoções intensas, percepções de *intersubjetividade* e interconexões de si com outros seres e elementos do ambiente e entre eles;
5) estimular respostas corporais por meio de danças espontâneas, geralmente pouco convencionadas, e interações (multissensoriais) com outras pessoas, alimentos, bebidas,

> fogueira, mata, céu, rio, cachoeira e demais elementos do ambiente da propriedade rural sobrepostos e/ou intercalados a essa música e processos de significação associados, tendendo a inclui-los.

A equipe organizadora, musicistas e ministrantes de oficinas têm, desde o início e cada vez mais, oferecido campos de interrelação explícita – entendidos como convivência, significação, desfrute e cuidados – com o ambiente da Cascatinha (e por extensão, outros), a serem catalisados pelos modos de experiência associadas ao rock psicodélico. Esses campos de interrelação explícita hoje incluem acampamentos na mata relativamente pouco espaçosos e tumultuados, redução e contenção de resíduos sólidos, reaproveitamento dos resíduos orgânicos e parte dos dejetos, alimentação suficiente predominantemente vegana, ofertada coletivamente em horários específicos, produzida de formas locais e baseada na agricultura ecológica da região, oficinas com temáticas ambientais muitas vezes ministradas por especialistas locais, palco com decoração e nome de vegetais produzidos local e ecologicamente, shows de alguns artistas locais e/ou referindo-se àquele ambiente e/ou a questões ecológicas, shows fora do palco com *copresença* sonora (e de outras ordens) mais intensa com as águas, mata e acampamentos, visitas a propriedades vizinhas de produção agroecológica e agroflorestal, e mesmo rodas em torno da fogueira, banhos de cachoeira (que dá nome à propriedade) e trilhas pela mata, além do retorno em outras edições sempre ao mesmo ambiente.

A mais recente extensão do festival, o Transpira, estreado em meados de 2019, surge como um momento mais longo adicional no mesmo espaço para que mais passos elaborados para além da *consciência ecológica* possam ser dados. Na metade do intervalo entre uma edição e outra do festival musical, trata-se de um momento de acampamento sem shows, com enforque emdiscussões mais teoricamente fundamentadas sobre diversas questões ambientais e sociais consideradas de especial interesse, e principalmente práticas com técnicas *sustentáveis* de produção agrícola, construção e manejo responsável da biodiversidade e do ambiente, com especialistas da região e de fora.

Gradualmente, ao longo das edições anuais do Pira Rural, esse modo de escuta curiosa, abertura, atenção, significação múltipla e vivência corporal intensas típico da experiência musical psicodélica parece vir sendo transposto a outras variedades musicais introduzidas como *afins* ao rock psicodélico e/ou a valores contraculturais. Também por serem todas atrações musicais essencialmente autorais, em constante renovação criativa e (quase) sem projeção midiática, e no festival serem apresentadas em sequência, sem simultaneidade (concorrência), destaques diferentes na divulgação ou duração de shows, não

há o costume de esperar para ver apenas musicistas e/ou canções ou temas previamente conhecidos, nem alinhados a determinado gênero musical. Outro dos organizadores do evento, Gustavo Steiernagel comenta:

> Eu acho que a evolução dos *lineups* do Pira [Rural] vai muito de acordo não só com a mudança nossa [como organização do festival] no gosto, mas a mudança também no público. [...] O público de festival mudou muito. Antigamente era aquela coisa de roqueiro, ir em festival. Mesmo quem ouvia outras coisas acabava engolindo certas coisas. E hoje em dia, não. Está bem mais dinâmico, uma coisa muito mais aberta. Vindo muita música brasileira. Essa nova onda de MPB tá invadindo os festivais, e eu acho que isso é super positivo. Mas no Pira a gente ainda tem essa tradição e esse compromisso com o alternativo, o psicodélico, que nunca vai deixar de existir. Vai ser uma que outra banda, bem menos do que a gente fazia nas antigas, mas vai continuar existindo sempre (STEIERNAGEL, 2022).

Ao longo das primeiras onze edições, variedades de jazz afro-brasileiro, ritmos nigerianos de matriz iorubá, cumbias, milongas, folk, surf rock, ska, reggae, sambas, forrós, soul, blues, raps, modas de viola, choros, música erudita ocidental e de tradições mais regionalizadas brasileiras entendidas como *cultura popular* – além de hibridizações entre muitos desses gêneros e outros – já são também percebidas como bem-vindas *loucuras* em suas (aparentes) imprevisibilidades instrumentais, ritmos contagiantes e/ou experimentações vocais e letras reflexivas e/ou provocativas. Dessa forma, rock psicodélico de origem no norte global e até hoje principalmente praticado por homens euro-descendentes vai precisando gradualmente de menos representantes e tempo na programação, enquanto formações mais diversas quanto a instrumentação, origens musicais, raça e gênero passam a estar mais presentes e contribuir para a diversificação do público, aos poucos construindo noções mais inclusivas (musical e socialmente) do que pode ser música psicodélica (ou ter afinidades importantes com ela) no interior do sul do Brasil do século XXI e expandindo as potencialidades desse tipo de escuta.

Em etnografia de fôlego de outro festival ao ar livre de música independente de inspiração psicodélica e contracultural contemporâneo no sul do Brasil, o Psicodália, Leonardo Bomfim termina por compreendê-lo essencialmente como uma *comunidade efêmera* na qual a música performada (e afinidades de participantes em torno dela) atua como *força-motriz* (2018). Tal descrição parece também contemplar o Pira Rural, contudo cabe complementar que neste, a *comunidade musical participativa* recriada a cada edição, além de ter origens e cerne no rock psicodélico e outras estéticas e valores oriundos da contracultura ocidental das décadas de 1960 e 1970, se dá num *setting* meticulosamente escolhido e progressivamente trabalhado para ressaltar uma convivência mais íntima humano-ambiental, partindo da *copresença* física e estimulação à produção de sentidos emocionais e filosóficos através da *escuta psicodélica* tão centralmente acionada, e aos poucos chegando a introduzir

ações práticas complexas de interesse à sustentação de ambientes como aquele em que o festival se dá, como a bioconstrução, a agrofloresta e a agroecologia.

Referências

BLACKING, John. *How Musical is Man?* 6ª ed. Seattle: Washington University Press, 2000 [1973].

BOMFIM, Leonardo Corrêa. *O Sonho Acabou? O Festival Psicodália*: Experiências musicais em uma comunidade efêmera. 2018. 285f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.

DEROGATIS, Jim. *Kaleidoscope Eyes*: Psychedelic Rock from the '60s to the '90s. Secaucus: Carol, 1996.

FELD, Steven. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea." IN FELD, Steven; BASSO, Keith H. (eds.). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. pp. 91-136

FELD, Steven. "Acoustemology". IN: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, 2015. pp. 12-21.

HOFMANN, Albert. *LSD, My Problem Child*. Nova Iorque: Putnam, 1983.

KALER, Michael. *Ensemble Stuff*: The Grateful Dead's development of rock-based improvisational practice and its religious inspiration. 2014. 273f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de York, Toronto, 2014.

LEARY, Timothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. *The Psychedelic Experience*: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead. New Hyde Park: University Books, 1964.

LEBLANC, Jim. Psychedelic Affordances int he Music of Highasakite. *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo, v. 45, n. 1, p. 61-74, 2019.

PIRA RURAL. Xispa Divina vai trasfegar o novo disco no Pira Rural! Sobradinho, 2 abr. 2014. Disponível em: <https://www.pirarural.com.br/2014/04/xispa-divina-vai-trasfegar-o-novo-disco.html>. Acesso em 8 set. 2021

QUARTO SENSORIAL. Crisálida. Youtube, San Bruno, 25 maio 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRrcv0K9zJc>. Acesso em 15 jun. 2023.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969.

TITON, Jeff Todd. Sustentability and a Sound Ecology. *Toward a Sound Ecology*: New and Selected Essays. Indiana: Indiana University Press, 2020. pp. 254-276.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

XISPA DIVINA. Seu Alfredo. Soundcloud, Berlim, 15 jan. 2014. Disponível em: <https://soundcloud.com/xispadivina/seu-alfredo>. Acesso em 15 jun. 2023.

WHITELEY, Sheila. *The Space between the Notes*: Rock and the Counter-Culture. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2005 [1992].

WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nova Iorque: Bantam, 1999[1968].

Entrevistas

OLIVEIRA, Liara. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Sobradinho, 31 jan. 2022. [1 arquivo sonoro: 75 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

STEIERNAGEL, Gustavo "Gu". *Primeiro depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Sobradinho, 11 fev. 2022. [1 arquivo sonoro: 83 min., gravado a partir de videochamada via WhatsApp].

VARGAS, Bruno. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre, 10 jan. 2022. [1 arquivo sonoro: 110 min., gravado presencialmente, observando distanciamento social].

MEMÓRIAS E PRÁTICAS MUSICAIS DE *BRINCANTES* NA EXPERIÊNCIA RITUAL DO BUMBA MEU BOI FLOR DE MATINHA

Desejos, interesses, heranças e inovações no processo de criar e recriar musicalmente uma *brincadeira* na *baixada maranhense*

Hamilton Lima Oliveira Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro
hamiltonlima@ufrj.br
GT 3 - Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

Resumo: Investigação em andamento sobre práticas musicais vivenciadas na construção social da memória do Bumba meu boi no Maranhão, baseada em etnografia junto aos *brincantes* do Boi Flor de Matinha e em levantamento documental e bibliográfico. Nesse estudo, entendo que a recordação e o esquecimento desempenham um papel essencial na criação identitária individual e coletiva (Aleida Assman, 2011), que a categoria "subjetividade" passa por um processo de disseminação no qual as identidades pessoais têm seu aspecto de mascaramento levado ao extremo (Giorgio Agamben, 2009), e que a construção da memória ocorre no calor de uma luta social onde os jogos de força podem estar mais ancorados na diferença do que na identidade (Jô Gondar, 2016). Nas últimas décadas, os *brincantes* têm atuado em conjunturas nas quais os modos de subjetivação predominantes promovem noções e representações como "autenticidade" e "originalidade". Busco compreender como esses *brincantes* têm sustentado seus modos de brincar enquanto exploram criativamente as possibilidades de construção e reconstrução musical de suas *brincadeiras*, processo que envolve a dupla face de uma vivência íntima e compartilhada em um espaço social onde os desejos e interesses dos *brincantes* encontram também a expressão das forças do poder oficial constituído. Para isso, tenho adotado uma abordagem que se alinha à autocrítica da "proliferação de novos essencialismos e reificações da ""etnicidade", "tradição", "identidade" e "metacultura da diversidade"" (Steven Feld, 2020) feita por alguns autores da Etnomusicologia. Nesse sentido, aposto no desenvolvimento de uma pesquisa baseada em práticas de escuta relacional e com foco em histórias de escuta.

Palavras-chave: memória; ritual; práticas musicais; escuta relacional; processos de subjetivação.

MEMORIES AND MUSICAL PRACTICES OF *BRINCANTES* IN THE RITUAL EXPERIENCE OF BUMBA MEU BOI FLOR DE MATINHA

Desires, interests, Inheritances and Innovations in the Process of Musical Creation and Recreation of a *brincadeira* in the *baixada maranhense*

Abstract: This is an ongoing investigation into the musical practices experienced in the social construction of the memory of Bumba meu boi in Maranhão, based on ethnography with the Boi Flor de Matinha *brincantes* and a documentary and bibliographical survey. In this study, I understand that remembering and forgetting play an essential role in the creation of individual and collective identities (Aleida Assman, 2011), that the category of "subjectivity" undergoes a process of dissemination in which personal identities have their masking aspect taken to the extreme (Giorgio Agamben, 2009), and that the construction of memory takes place in the heat of a social struggle where power plays can be more anchored in difference than in identity (Jô Gondar, 2016). In recent decades, *brincante*s have operated in contexts in which the predominant modes of subjectivation promote notions and representations such as "authenticity" and "originality". I seek to understand how these *brincantes* have sustained their ways of playing while creatively exploring the possibilities of musical construction and reconstruction of their *brincadeiras*, a process that involves the dual face of an intimate and shared experience in a social space where the desires and interests of the players also find expression in the forces of constituted official power. To this end, I have adopted an approach that is in line with the self-criticism of the "proliferation of new essentialisms and reifications of ""ethnicity", "tradition", "identity" and "metaculture of diversity"" (Steven Feld, 2020) made by some authors of Ethnomusicology. In this sense, I am betting on the development of research based on relational listening practices and with a focus on listening stories.

Keywords: Memory; Ritual; Musical Practices; Relational Listening; Processes of Subjectivation.

Introdução

Neste artigo apresento as reflexões iniciais de uma investigação em andamento com vistas ao meu doutoramento em Antropologia Cultural. Com uma pesquisa de caráter etnográfico, pretendo produzir uma interpretação sobre como alguns agentes atuam por meio de suas práticas musicais nas lutas sociais pela memória, considerando que os acontecimentos vividos são os elementos que constituem individualmente e coletivamente essa memória.

Na investigação busco analisar como os *brincantes* (assim se autodenominam os integrantes) do "Boi Flor de Matinha" atuam na construção social da memória do Bumba meu boi no Maranhão acionando heranças e inovações em suas práticas musicais como elementos socialmente distintivos de sua *brincadeira* (como denominam sua atividade), enquanto lutam por seus interesses em diversas conjunturas e configurações sociais a partir da cidade de Matinha, localizada na região geográfica Baixada Ocidental Maranhense[1]. A cidade é a sede de um festival anual que reúne as *brincadeiras* da região e seu entorno. O "Encontro de Bumba meu boi da Baixada" é promovido pelo poder público municipal na praça central da cidade, todo dia 26 de junho.

As práticas musicais no Bumba meu boi podem ser entendidas como as práticas de construir instrumentos musicais e relacionar-se com eles de diversas maneiras; de tocar os instrumentos musicais; de criar versos nas *toadas* (melodias e letras); de relacionar as *toadas* a temas relevantes na experiência ritual; de formar repertório; de apresentar as composições através do canto e do toque dos instrumentos; de relacionar, de diversos modos, a música com a dança e a visualidade durante ensaios, cerimônias e apresentações; de formar novos instrumentistas (tamborzeiros, matraqueiros e outros) e cantadores; de acionar essas e outras atividades no desenvolvimento ritual da *brincadeira*.

Em seu contexto, os *brincantes* convivem com referências normativas e valorativas produzidas e/ou reforçadas por outros agentes sociais, como gestores, pesquisadores especializados e técnicos executores de políticas públicas. Estes agentes, além de mediarem o acesso desses *brincantes* a diversos tipos de recursos, inclusive financiamentos públicos e privados, também promovem prescrições e orientações para "preservar", por exemplo, alguns

[1] Essa região geográfica é frequentemente referida na literatura especializada como um conhecido reduto de *brincadeiras* de Bumba meu boi no Maranhão. Ao longo dos anos, tornou-se notória a influência das práticas dos *brincantes* da *baixada* em outras regiões do estado. A região é também uma unidade de conservação do estado do Maranhão e está enquadrada administrativamente como Área de Proteção Ambiental. Desde o ano de 2000 essa área tornou-se também um dos sítios designados na Lista de Zonas Húmidas de Importância Internacional, pela Convenção de Ramsar, da qual o Brasil é um país signatário. O bioma da região incorpora um importante sistema lacustre, do qual faz parte o lago Aquari, em Matinha. De acordo com o IBGE, dos vinte e três municípios que integram a região geográfica, Matinha é um dos cinco que possuem Índice de Desenvolvimento Humano médio, acima de 0,6. O restante dos municípios apresentam IDH baixo.

elementos musicais, algumas práticas de encenação, alguns aspectos cerimoniais e algumas regras de ornamentação das indumentárias. A partir de seus próprios interesses, os *brincantes* aderem ou não a essas prescrições considerando os diversos graus de influência daqueles agentes que, nesse processo, acionam várias ideias e categorias de nomeação, tais como "herança", "transmissão", "geração" e "memória", usadas para descrever e qualificar práticas e saberes dos *brincantes.*

Durante o levantamento bibliográfico inicial constatei que há pouca literatura abordando sonoridade, musicalidade e experiência acústica no processo ritual do Bumba meu boi, apesar desses aspectos envolverem práticas e linguagens essenciais para a manifestação simbólica dos *brincantes*. Assim, esta investigação pretende colaborar e fazer avançar a reflexão sobre a construção social da memória articulada às práticas musicais no Bumba meu boi.

Nesse sentido, na pesquisa de campo junto aos *brincantes* acompanho sua experiência ritual e observo como as práticas musicais articulam-se à construção social da memória individual e coletiva em um espaço de relações com os diversos agentes sociais que atuam no universo do Bumba meu boi no Maranhão. Para identificar aspectos que indiquem a dinâmica social de construção dessa memória, busco, por um lado, identificar e analisar por meio da revisão bibliográfica e do levantamento de documentos o modo como alguns agentes sociais acionam determinadas noções e categorias em suas tentativas de definir, categorizar e enquadrar a memória das *brincadeiras*, e, por outro lado, identificar e analisar, a partir da etnografia, como alguns *brincantes* do Boi Flor de Matinha modificam suas práticas musicais acionando "heranças" e "inovações" em um contexto no qual os modos de subjetivação predominantes vêm promovendo noções e representações como "tradição", "identidade", "autenticidade" e "originalidade".

Busco compreender, ainda, como alguns atos de recordação e de esquecimento são vividos pelos *brincantes* em sua experiência ritual, a quais interesses esses atos podem estar relacionados no espaço social em que atuam e como esses atos e interesses podem ser expressos e percebidos em suas práticas musicais. Os dados preliminares obtidos na fase exploratória da investigação indicam que as mudanças nas práticas dos *brincantes* ocorrem como forma de construir e defender um modo de fazer e uma memória próprios de sua *brincadeira.*

Desenvolvimento

Durante a fase preliminar da investigação, realizei entrevista com Herbert Costa, presidente da associação de *brincantes* do Boi Flor de Matinha, na qual ele manifesta o entendimento de que o Boi vive um processo permanente de mudança nos modos de *brincar*:

> **Herbert:** Por exemplo, a gente não faz mais fogueira. Isso é muito bom pra gente. Evita que o *batuqueiro* tenha que ir toda hora lá fazer um fogo pra esquentar aquelas caixas. A gente não tem mais esse problema. Perdeu a fogueira, que é uma coisa muito simbólica das festas juninas, mas a gente ganhou em comodidade e em relação ao ajuste das caixas. Estão sempre calibradas.
> **Pergunta:** Estão usando parafusos para fixar e ajustar os couros?
> **Herbert:** Isso. Porque o couro pregado não tem a mesma pressão *(diz em relação à intensidade do volume sonoro do tambor ao ser percutido)*. Foi uma coisa boa, e que não interferiu tanto. Mas, temos um dos melhores grupos de *batuqueiros*. A gente com dezessete *batuqueiros* consegue fazer um volume de som maior do que quem tem quarenta *batuqueiros*. E se pedirem uma fogueira, daqui pra ali a gente faz, só pro cara ver que tem uma fogueira no dia 24 de junho.

O documento intitulado Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão, produzido, editado e publicado em 2011 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, traz em seu capítulo nove "O Boi no plano expressivo" a seguinte descrição para o instrumento *caixa,* ao qual Herbert se referiu*:*

> **Marcação ou caixa.** Instrumento de madeira, oco, de tamanho variável, coberto com couro de animal - cobra, bode, boi ou veado - em uma das extremidades.(...) São percutidos com baquetas e afinados a fogo, encontrados nos grupos de Bumba-meu-boi de vários municípios da Baixada Ocidental Maranhense. (IPHAN, 2011a, p. 161)

Na foto que ilustra o verbete, vê-se três exemplares dos tambores apresentando o modelo de construção no qual o couro é pregado ou colado ao corpo de madeira. A indicação, nesse documento, da existência da *caixa* como instrumento característico dessa *brincadeira* destoa do que é indicado em outra publicação do próprio IPHAN disponibilizada ao público no mesmo ano de 2011 e intitulada "Bumba meu boi: som e movimento" (IPHAN, 2011b). Essa outra publicação é apresentada como "peça do dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil" e como resultante de um esforço de pesquisa realizado no ano anterior, 2010. Em sua parte 1, "A música no Bumba meu boi do Maranhão", a descrição do "sotaque de Pindaré ou da Baixada" inclui no conjunto de instrumentos musicais utilizados o *pandeiro*, a *matraca*, o *maracá*, o *tambor-onça* e o *chocalho,* mas não cita o instrumento *caixa.*

Durante uma caminhada pelas ruas de Matinha, Herbert fez o seguinte comentário:

> Nós temos o nosso jeito de *brincar* e nossa comunidade, nossa turma, pode se apresentar em qualquer arraial, mas não fazemos questão de ir a lugar nenhum se tivermos que brincar de um jeito que não acredita e nem sabe.

Esse impasse ou desafio vislumbrado por Herbert remete a uma pergunta que já está no ar por ter sido soprada no vento de outros debates: "qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 1994, p 115).

Em pronunciamento público no ano de 2022, a historiadora Kátia Bogéa, que era a Superintendente do IPHAN em São Luís à época da certificação do Bumba meu boi como Patrimônio Cultural, reconheceu o alcance limitado dos esforços de pesquisa que culminaram na organização do Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão e na sua inclusão no Livro de Registro de Celebrações, do IPHAN, no ano de 2011. Na época desse pronunciamento, ela ocupava o cargo de presidente da Fundação Municipal de Patrimônio na capital do Maranhão. Bogéa admitiu que mais esforços teriam sido necessários para dar conta da complexidade da experiência do Bumba meu boi. Seu pronunciamento ocorreu durante o primeiro Encontro de Cazumbas da Grande Ilha, promovido pela prefeitura de São Luís, e ela o fez à luz dos debates que ocorriam entre os *brincantes* participantes do evento e que versavam sobre as diversas práticas sociais relacionadas aos cazumbas.

Cazumbas são *brincantes* que se apresentam mascarados durante as *brincadas* utilizando *caretas* - sua principal característica distintiva. Somam-se às *caretas* algumas linhas mestras que compõem sua visualidade, como o corte e a forma das *batas* ou *fardas*, indumentária confeccionada em tecido, com desenhos e bordados, e que inclui o uso de cofos de palha ou tocos de madeira para marcar a silhueta larga na altura dos quadris. Assumindo um comportamento brincalhão e aberto ao improviso a cada nova situação, os cazumbas dançam e tocam *badalos* (espécie de sino) que seguram em uma das mãos.

Nas últimas duas décadas o contexto do Bumba meu boi no Maranhão se complexificou. Os *brincantes* intensificaram suasrelaçõescom os agentes sociais que atuam na institucionalização de patrimônios de interesse público, como gestores públicos, parlamentares, técnicos operadores de políticas públicas, entre outros. Nesse espaço de relações, os *brincantes* têm vivenciado o desafio de sustentar seus modos de *brincar* enquanto exploram criativamente as possibilidades de construção e reconstrução de sua *brincadeira*.

Para Eliana Reis (2010), alguns agentes a quem denomina “especialistas da ‘cultura popular’ do Maranhão” têm utilizado categorias como “tradição”, “identidade”, “autenticidade” e “originalidade” para compor um repertório de justificações de sua “palavra autorizada” sobre a experiência dos *brincantes.* Alguns desses “especialistas” atuam nesse espaço social com filiação institucional, como os integrantes do quadro técnico de órgãos públicos municipais, estaduais ou federais. No decorrer da pesquisa vou refinar o entendimento sobre a adequação desse termo à experiência dos *brincantes* e aos objetivos desta investigação. Inicialmente, acompanho a reflexão da autora quando aponta que o uso dessas categorias pode tanto fundamentar quanto atualizar a noção de “tradição”. Na luta que

envolve *brincantes,* esses "especialistas" também disputam entre si pela posição de "intérprete" dessa experiência e dessa "tradição".

A experiência dos *brincantes* de Bumba meu boi se situa no horizonte dos processos contemporâneos de subjetivação que vêm se tornando cada vez mais complexos. Um quadro interpretativo dessa complexidade é sugerido por Giorgio Agamben (2009) ao abordar como os indivíduos são enredados em relações de poder que envolvem regras, instituições e processos de subjetivação. O autor propõe que os "sujeitos" sejam compreendidos como resultantes da relação entre seres viventes e o que chama de dispositivos, que seria uma rede formada por elementos como discursos, instituições, leis, enunciados científicos e proposições morais. Para Agamben, no nosso tempo ocorreu um crescimento ilimitado dos dispositivos, o que estaria refletido na diversidade de processos de subjetivação. Como os dispositivos capturam, orientam, modelam e controlam gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres viventes, "um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação" (AGAMBEN, 2009, p.41). Nesse sentido, ele argumenta que a categoria "subjetividade" passa por um processo de disseminação no qual as identidades pessoais têm seu aspecto de mascaramento levado ao extremo.

Considerando os argumentos de Agamben, desenvolvo essa investigação atento ao fato de que a experiência de *brincante* é vivenciada em múltiplas dimensões subjetivas e sociais. E a experiência de cada *brincante* é um entre muitos fluxos no devir da construção social da memória do Bumba meu boi em cada *brincadeira*.

> O espaço da brincadeira, como em Rabelais, dissolve as distâncias, permite a entrada dos excluídos, estica os limites do suposto real do cotidiano. Fissura o absoluto, transgride. Homens podem ser mulheres, mulheres brancas podem se sentir negras pela escravidão do trabalho, gente pode virar animal, Cazumba pode aparecer para assustar e alegrar. É como diz seu Abel: quem dá sentido é o outro. Eu faço a careta, acho que é um cachorro, mas não digo nada. Aí, quando alguém fala: 'olha, parece um cachorro', aí eu começo a latir (BITTENCOURT, 2012, p. 127)

Ao acompanhar o agrupamento de *brincantes* do Boi Flor de Matinha, observo que a prática social do Bumba meu boi se dá por diversas motivações que podem ser fortemente religiosas, intensamente lúdicas, profundamente comerciais, entre outros tipos de motivação, e que envolve a dupla face de uma vivência íntima e compartilhada que absorve os *brincantes* durante muito tempo de suas vidas, da de seus familiares, da de outros com quem se relacionam em sua comunidade de entorno e em outras esferas sociais.

Nessa investigação busco entender como as práticas musicais dos *brincantes* articulam-se a símbolos dominantes na experiência ritual (TURNER, 2005) da *brincadeira* para

produzir ações em seu espaço social. Para isso, é essencial identificar quais significados estão relacionados às suas diversas práticas musicais e como esses significados podem estar ou não simbolizados em determinadas atividades - como o ato de afinar o tambor no calor da fogueira - e em artefatos musicais - como o próprio tambor e a própria fogueira. Em alguns casos, esses significados e fins precisam ser inferidos se não forem explicitados pelos *brincantes* e outros agentes sociais. Para isso, proponho examinar os símbolos acionados pelos *brincantes* no contexto específico da experiência ritual e em seu contexto geral, "o contexto cultural em que os símbolos são vistos como agregados de significados abstratos" (TURNER, 2005, p. 76).

Ao compreender o Bumba meu boi como experiência ritual vivida pelos *brincantes*,considero que nela eles acionam símbolos pelos quais manifestam e representam seus interesses. Ao desenvolver seu modelo analítico[2], Turner (2005) buscou entender como um agrupamento de indivíduos realiza movimentos de ajuste às suas próprias mudanças internas ou de adaptação ao ambiente, em processos sociais cujas fases possam ser descritas como rituais. Processos nos quais o símbolo, que representa múltiplos interesses e propósitos, pode ser entendido como um fator motivador da ação em um dado contexto ritual e contendo as propriedades fundamentais deste ritual.

Nesse sentido, Turner argumenta que os símbolos no ritual agregam ou expressam significados múltiplos nos diversos contextos. São polissêmicos. A interpretação dos significados de um símbolo torna-se possível ao examinarmos o contexto amplo em que se situa o campo de ação nos quais os agrupamentos sociais produzem seus rituais. O "campo de ação" é o processo social amplo no qual se desenvolve o ritual. A partir desses significados seria possível entender como um símbolo estaria relacionado aos interesses e propósitos de um agrupamento social, pois o símbolo ritual é um fator de ação, converge para um fim e está relacionado aos meios humanos disponíveis para o seu alcance.

[2] Turner (2005) apresentou um modo de analisar símbolos rituais. Ele descreveu rituais como "fases" de processos sociais mais amplos. Assim, um dos objetivos de uma investigação sobre ritual é identificar e caracterizar determinados agrupamentos de indivíduos e compreender sua diferenciação em relação a outros agrupamentos a partir de análises antropológicas sobre o alcance e a complexidade dessas "fases", desses rituais. Sendo fase de um processo social amplo, o ritual é por si mesmo um processo, só que mais restrito e relacionado a fins mais específicos. A menor unidade desse processo é o símbolo, que pode ser um objeto, uma atividade, um conjunto de relações, eventos, algum gesto ou mesmo unidades espaciais, desde que relacionados a uma situação ritual. No modelo analítico de Turner, símbolo é "uma coisa que tipifica, representa ou lembra algo através da posse de qualidades análogas ou por meio de associações em fatos ou pensamentos" (TURNER, 2005, p. 49). O símbolo guarda em si as propriedades específicas do comportamento ritual e uma estrutura específica relacionada ao contexto desse ritual. O símbolo ritual tem estrutura e propriedades de uma entidade dinâmica a serem identificadas no âmbito de seu contexto de ação apropriados. Estrutura e propriedades referem-se à forma externa e às características observáveis no símbolo, também às interpretações que lhe são dadas por leigos e por especialistas. Considerando, ainda, que um antropólogo em campo elabora contextos significativos no esforço de construir sua interpretação sobre a experiência observada (TURNER, 2005)

Durante a pesquisa, busco construir uma interpretação sobre como os *brincantes* disputam socialmente, dentro e fora da *brincadeira*, as condições para realizar suas práticas musicais na experiência ritual do Bumba meu boi, ou, nos termos de Bourdieu (2008), disputam o poder de controlar e manipular as próprias condições de realização do ritual e sua "eficácia", pois, é no próprio sistema das relações sociais que o constituem onde reside a magia do ritual social.

Compreendo que eles promovem seus interesses ancorando suas práticas musicais criativas em atos de recordação e esquecimento na dinâmica de construção da memória individual e coletiva (ASSMANN, 2011) sobre a experiência de *brincar,* na qual acionam seu repertório de modos de fazer, saber e sentir o Bumba meu boi. Esses atos de recordação e esquecimento são intrínsecos ao processo de construção social da memória. Essa construção tem ocorrido em uma conjuntura recente de avanço do processo de patrimonialização do Bumba meu boi no Maranhão.

Na perspectiva de Assmann,

> Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. Tais restrições e enrijecimentos só podem ser tratados se acompanhados de crítica, reflexão e discussão abertas (ASSMANN, 2011, p. 19)

Além de salientar a relação intrínseca entre recordação e esquecimento, a autora destaca que o ato da recordação ocorre dentro do tempo, uma dimensão essencial do processo. Assmann argumenta que uma virada importante nos estudos de memória ocorreu no século XVIII justamente quando "o paradigma espacial da mnemotécnica recuou em favor de um interesse temporal" (ASSMANN, 2011, p. 35) e a memória foi recolocada em sua dimensão antropológica, como um dos três pilares da mente do homem, ao lado da fantasia e do engenho.

Num debate mais específico, Elisene Matos (2016) aborda a "produção da memória na "cultura popular" do Maranhão" ao estudar a série de livros "*Memória de Velhos".* Para a autora, os depoimentos de especialistas e *brincantes* que compõem a série de livros,

> constituiriam a matéria-prima ou acervo a partir dos quais são formulados representações sobre a "memória e a cultura popular do Maranhão" e também sobre os aspectos, experiências e práticas que deveriam ser resguardadas do esquecimento. A partir daí, justificar-se-ia a necessidade de implementação de políticas públicas para "conservar, promover e divulgar" as "tradições populares", apresentadas como distintas e definidoras da "identidade e da cultura do Maranhão" (MATOS, 2016, p.1)

Ao refletir sobre as diversas categorias acionadas nessas falas autorizadas, Eliana Reis (2010) aponta para a necessidade de reflexão sobre o conhecimento produzido no âmbito das ciências sociais.

> Essas categorias conformam as bases de fundamentação e atualização da "tradição" (...) Segue-se a ideia de que "a utilidade em particular de uma tradição é de oferecer a todos aqueles que a enunciam e a reproduzem no dia-a-dia o meio de afirmar sua diferença e, por isso mesmo, de assentar sua autoridade" (Lenclud, 1987: 119)[3]. Disso decorre a importância de se refletir sobre as bases das interpretações oferecidas e as bases sociais dos intérpretes, revelando os princípios subjacentes ao "unanimismo social" que, muitas vezes, impregna a própria lógica de exercício das ciências sociais. (REIS, 2010, p. 519)

Diante desse quadro, acompanho a visão crítica de Gondar (2016), para quem a memória não se reduz à identidade. A autora argumenta que, ao insistir em fazer essa redução, o pesquisador é confrontado com uma dificuldade, a de que a preservação da identidade fica em confluência com uma concepção da memória colocada a serviço da manutenção do mesmo. Ao partir da compreensão de que a memória é uma construção social que se dá nas relações entre os indivíduos e agrupamentos, segundo os valores culturais que orientam essas relações, Gondar (2016) argumenta que a construção dessa memória ocorre no calor de uma luta social onde os jogos de força são baseados em "diferenças potenciais lutando para se afirmar, desejos e interesses agindo e reagindo diante de outros desejos e interesses, em tensão permanente" (p.20). Nessa compreensão da construção social da memória mais ancorada na diferença do que na identidade, ela orienta o esforço de reflexão sobre a memória dentro de "campos de luta e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembrança e esquecimento" (p.7).

Nesse sentido, e como a investigação é baseada na etnografia junto aos *brincantes* de Matinha com foco em suas práticas musicais, um caminho de reflexão a ser explorado é o que se alinha à autocrítica da "proliferação de novos essencialismos e reificações da ""etnicidade", "tradição", "identidade" e "metacultura da diversidade"" (FELD, 2020, p.194) feita por alguns autores da Etnomusicologia. Como alternativa a essas tendências essencialistas, Steven Feld propõe o estudo social do som pela abordagem da acustemologia, que "se concentra em histórias de escuta relacional - em métodos para escutar histórias de escuta - sempre com um ouvido atento à agência e às posicionalidades" (FELD, 2020, p.198). Na visão desse autor, tal abordagem oferece uma nova perspectiva para uma questão-chave da teoria social contemporânea, a relacionalidade constitutiva do mundo. Ele defende que a

[3]Lenclud, G. (1987) "La tradition n'est plus ce qu'elle était". *Terrain 9*, octobre: 110-123.

"acustemologia" é uma teoria sobre os atos de soar e escutar que está alinhada à ontologia relacional, para a qual não há uma existência substantiva precedendo a relacionalidade.

Considerações finais

Na conjuntura recente, os *brincantes* de Matinha e outras localidades do estado vivem sob a égide da certificação do Bumba meu boi como Patrimônio Cultural do Brasil, pelo IPHAN, em 2011, e da sua inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, pela UNESCO, desde 2019. Esse processo enseja algumas perguntas iniciais: o que essas ações conferiram às *brincadeiras*? Como incidem nas práticas musicais dos *brincantes*?

Construir e reconstruir suas práticas musicais ancorados em seus modos próprios de fazer, saber, sentir e querer, diante de forças institucionais do poder público e da inteligência especializada oficial que afluem sobre as *brincadeiras*,parece ser um desafio renovado a cada conjuntura para os *brincantes* de Bumba meu boi. Para alcançar uma reflexão crítica sobre esse processo, o esforço inicial empreendido nesta investigação é o de produzir uma interpretação compartilhada sobre as experiências de escuta entre *brincantes*, sobre como essa escuta traz ou indica, nas/para as práticas musicais, aspectos que marcam sua experiência ritual e sua memória.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas, São Paulo: EdUnicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, Arte e política. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1985.

BITTENCOURT, Elisabeth. Capítulo 2 - O sagrado e a cultura popular. In: *Vaidade no feminino*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2012.
BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 2008.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. *PROA - Revista de Antropologia e Arte*, Campinas. v.10, n.2, jul-dez, 2020.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco Ramos de. *Por que memória Social?* Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê do Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão. São Luís: IPHAN, 2011a.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Bumba meu Boi: som e movimento. São Luís: IPHAN, 2011b.

MATOS, Elisene Castro. *Coletâneas da tradição*: um estudo sobre a produção da memória na "cultura popular" do Maranhão. São Luís: UFMA, 2016.

REIS, Eliana Tavares dos. *Em nome da "cultura"*: porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão. Soc. Estado, Brasília, v. 25, n. 3, dez. 2010.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EDUFF, 2005.

O CAMINHO EXTREMO DA MÚSICA METAL

o neonazismo no black metal brasileiro e alhures

Flávio Garcia da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
flaviogar@gmail.com

GT 3 - Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

Resumo: Partindo de um recorte de uma pesquisa ainda em andamento, voltada para o contexto urbano e suas práticas, o presente trabalho analisa questões relacionadas à pesquisa etnomusicológica e suas aplicações éticas para além da observação etnográfica e imersão em campo. A pergunta norteadora é como analisar etnograficamente grupos musicais auto identificados com práticas neonazistas, racistas e supremacistas e manter a ética e integridade? O trabalho trata de um subgênero da música metal e busca analisar o fenômeno contestável de um subestilo elevado ao extremo pelo seu discurso de ódio associado ao neonazismo, a saber, um estilo batizado por seus interlocutores como nacional socialismo black metal ou, pela sigla NSBM. Para tanto, buscamos entender suas origens e mapear alguns grupos brasileiros de NSBM. Dessa forma, percebe-se que esse estilo dentro do metal extremo poderia revelar ligações com outros tipos de extremismos e apologias.

Palavras-chave: Metal Extremo; NSBM; Música e Neonazismo; Grupos de ódio.

THE EXTREME PATH OF METAL MUSIC

The neo-Nazism in Brazilian black metal and elsewhere

Abstract: Starting from research still in progress, focused on the urban context and its practices, this paper analyzes issues related to ethnomusicological research and its ethical applications beyond ethnographic observation and immersion in the field. The guiding question is how to ethnographically analyze self-identified musical groups with neo-Nazi, racist and supremacist practices and maintain ethics and integrity?The work deals with a subgenre of metal music and seeks to analyze the contestable phenomenon of a substyle elevated to the extreme by its hate speech associated with neo-Nazism, namely a style baptized by its interlocutors as national socialism black metal or, by the acronym NSBM.Therefore, we seek to understand its origins and map some Brazilian groups of NSBM'S. Thus, it can be seen that this style within the extreme metal could reveal connections with other types of extremism and apology.

Keywords: Extreme Metal; NSBM; Music and Neo-Nazism; Odium Groups.

Introdução

As pesquisas em músicas no Brasil abrangem uma miríade de temas e abordagens. Dentro do campo da etnomusicologia, percebe-se que a heterogeneidade de pesquisas e pesquisadores ativos, mesmo com inúmeras dificuldades políticas, institucionais e até mesmo práticas ao longo dos últimos anos, consolidaram a etnomusicologia brasileira como uma importante voz na área das ciências humanas. Dessa forma, a etnomusicologia no país é precisamente, "tão múltipla e diversa quanto são as trajetórias dos profissionais envolvidos, revelando cada vez mais atores e contextos diferentes." (LÜHNING & TUGNY, 2016, p. 27). Muitas vezes, os desafios encontrados são inerentes as outras áreas das ciências humanas que abordam questões como a violência, o racismo, a xenofobia, para citar alguns. Assim, acredita-se que a contribuição de um olhar etnomusicológico sobre as questões que permeiam

essas formas de violências inseridas na nossa sociedade podem revelar novos caminhos para a própria pesquisa em si.

Nessa senda, partindo de um recorte de uma pesquisa ainda em andamento, voltada para o contexto urbano e suas práticas, o presente trabalho analisa questões relacionadas à pesquisa etnomusicológica e suas aplicações éticas para além da observação etnográfica e imersão em campo. A questão fundamental é como analisar etnograficamente grupos musicais auto identificados com práticas neonazistas, racistas e supremacistas e manter a ética e integridade? Essa pergunta direta, reverbera o pensamento ético em pesquisa sobre o fato de analisar, ouvir ou assistir produções autovisuais, poderia ser entendido como uma forma de consumo? Afinal, muitos conteúdos estão livres na internet e certos grupos se manifestam margeando entre as redes sociais até as salas de bate papo da *Deep Web*. Em redes específicas, dependendo da quantidade de visualizações, esses grupos podem ser monetizados, assim como seria em eventos onde esses grupos possam se apresentar ao vivo. Dessa forma, pagar para assistir eventos dessa natureza, assim como ouvir em plataformas de *streamig* poderia esbarrar em um limiar justo da pesquisa. Assim, complementando, até onde podemos caminhar com certa integridade ética e, inclusive, física?

A pesquisa em si, trata de um subgênero da música metal, a saber, o black metal e busca analisar um fenômeno contestável de um subestilo dessa música elevado ao extremo pelo seu discurso de ódio associado ao neonazismo. Esse subestilo foi batizado por seus interlocutores como nacional socialismo black metal ou, pela sigla NSBM. O black metal é um estilo de música que é englobado pelo chamado metal extremo (KAHN-HARRIS, 2007) justamente pelas suas características sonoras e discursos agressivos. Sobre a produção sonora, as bandas exploram distorções nas guitarras, cantos guturais e bateria com batidas rápidas, no estilo *blast beats*. Os discursos poéticos, geralmente, abordam temas como satanismo, ocultismo, paganismo, niilismo, misantropia, entre outros. Contudo, faremos uma breve digressão à cena metal da cidade de Belo Horizonte servindo como referencial de comparação com a cena escandinava na propagação do metal extremo e suas variáveis.

As origens da cena metal de Belo Horizonte

No Brasil, o metal, adquiriu vários significados para a juventude urbana na primeira metade da década de 1980 (AVELAR, 2011, p. 106). Em Belo Horizonte, o pesquisador Idelber Avelar sugere que a cena ou “movimento” metal nasce, concomitante ao surgimento de várias bandas, como uma resposta oposta aos ideais sociais e culturais da época. A cena metal de Belo Horizonte cresceu e também exportou o nome da cidade para o mundo,

nascendo mais pulverizado pela capital. A negação ao regionalismo, ao catolicismo tradicional mineiro e às políticas opressoras da mídia serviram como alavancas do sentimento juvenil da época. Conforme indica Oliveira et al. (2003, p. 63), estes jovens encontraram em grupos semiestruturados, formados por indivíduos com identificação proximal comum em rituais e elementos culturais, as chamadas tribos urbanas, um ponto de apoio para expressar seus ideais. Essas tribos basicamente são comunidades empáticas que compartilham gostos e lazer. No caso, objetivo do movimento metal era transgredir os padrões sociais ditados na época, respondendo em forma de ruídos, guitarras distorcidas, cantos guturais e bateria com batidas "agressivas" acompanhando toda essa catarse contra um ideal imaginário da música mineira. Porém, algumas dessas formas de transgressões soariam mais inconsequentes[1] por, justamente compactuar com grupos que levariam mais tarde, o discurso musical como suporte ideológico para cometer crimes de ódio.



Fig. 1 – Membros da banda Sepultura no início da carreira em 1983 usando roupas com símbolos nazistas. Fonte: Arquivo pessoal.

A cena metal de Belo Horizonte, no início dos anos 1980, teve o apoio de uma pequena loja de discos que se tornaria em 1985 uma gravadora, distribuidora e primeiro selo independente no cenário de música punk e metal nacional do país. A loja de discos e fitas Cogumelo que, a princípio, comercializava apenas discos de rock, MPB e eventualmente importava alguns discos de bandas de metal que estavam despontando no mercado internacional. Pouco tempo depois, exatamente esse material importado começou a ter muita

[1] Essas fotos onde membros da banda Sepultura aparecem utilizando símbolos nazistas sempre causam estranheza aos fãs da banda. A explicação dada pelos integrantes é que foi por falta de informação e por querer chocar a sociedade da época, estimulados por outros artistas do punk europeu que usavam camisas com suásticas. Eles usaram sem observar que poderiam estar fazendo apologia ao Nazismo, crime previsto em lei. Assim, alertados por colegas de outras bandas, eles pararam de usar tais símbolos. Porém, como pode-se observar uma semente foi plantada na cena. Fonte: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/02/12/iggor-cavalera-sepultura-suasticas/>.

procura, criando um grande movimento consumidor em torno da loja e se transformando em um ponto de encontro entre jovens e apreciadores desse gênero musical. Percebendo essa procura, segundo consta no documentário Ruído das Minas (2009), os donos da loja resolveram investir em uma produção independente, pois várias bandas atuavam na cena metal da cidade entre meados dos anos 1980, grupos como: Sagrado Inferno, Chakal, Holocausto, Sepultura, Sarcófago, Tropa de Choque, Overdose, Mutilator, Armageddon, Witch Hammer, Sex Trash, Kamikaze.

Assim, algumas bandas foram se profissionalizando aos poucos e tiveram seu auge em torno dos anos 1990 sendo reconhecidas, inclusive, em outros países do eixo norte ocidental como é o caso das bandas Sepultura e Sarcófago. Nesse sentido, principalmente com o sucesso e a exposição de ambas bandas no *mainstream* da indústria fonográfica na categoria metal, a cena metaleira da cidade de Belo Horizonte, composta por um público que se confundia, outrora, entre amantes consumidores, músicos e produtores culturais, passou a ser reconhecida pela mídia da época como a capital nacional do metal.

O etnomusicólogo Hugo Ribeiro (2010, p. 29) aponta que "uma das características da cultura metal é um processo de fragmentação que leva a numerosos subestilos, cada um desenvolvendo características estilísticas peculiares". Dentre os estilos filiados ao gênero metal em vários locais espalhados pelo planeta, o black metal se desdobrou em muitas vertentes, dentre elas, uma que se associou à política e aos ideários de extrema direita do nacional socialismo. Dessa forma, pesquisas (Campoy, 2010; Azevedo, 2009; Patterson, 2022; Michael Moynihan & Didrik Soderlind, 2021) apontam que as bandas nórdicas são responsáveis pela criação desse estilo. Assim, em uma outra breve digressão, vamos remontar as bases do black metal e como esse subgênero gerou grupos que encontraram os ideais do neonazismo, arianismo, racismo e supremacismo adeptos na Europa e em várias regiões do Brasil, sobretudo nas regiões sul e sudeste.

A primeira onda do black metal no mundo

Segundo Azevedo (2009, p.138), o heavy metal utiliza sonoridades "aceitas" das músicas ocidentais como da música de concerto, blues e gêneros populares. Porém, a origem do black metal para fora do eixo Estados Unidos – Reino Unido afastou a sonoridade/estética blues do subgênero. Ainda, segundo Azevedo (2009, p.138), as bandas de países como Suécia, Dinamarca, Suíça e Brasil – *Bathory, Mercyful Fate, Hellhammer/Celtic Frost* e *Sarcófago* respectivamente, foram responsáveis pela chamada primeira onda do black metal. Porém, do Reino Unido a banda *Venom*, formada no ano de 1979 em Newcastle lançou o

primeiro álbum com temáticas satanistas em primeira pessoa, *Welcome to Hell* de 1981 e em seu disco intitulado black metal de 1982, segundo especialistas, batizou o novo subgênero. Algumas bandas de thrash metal como *Sodom* e *Kreator* da Alemanha, *Slayer* e *Von* dos Estados Unidos, segundo os críticos e fãs também são citadas como base para o black metal. Finalmente, como aponta a autora, nenhuma dessas bandas possuía uma sonoridade tipicamente black metal. Porém, cada banda em alguma proporção contribuiu com diferentes aspectos para a formação do subgênero.

A segunda onda do black metal a partir do norte global

As bandas norueguesas, no final dos anos 1980, são responsáveis pela segunda onda do black metal. Esses grupos utilizavam uma temática satânica e sonoridades diversas (AZEVEDO, 2009, p.139). No entanto, segundo o estudo do pesquisador Massimo Introvigne (2017 p. 19), a segunda onda se diferencia da primeira não somente pela relação com a sonoridade das bandas, mas sobretudo pelo discurso. O autor aponta que os grupos dessa cena rompem com o ideal de satanismo de Anton LaVey, criador da igreja e da bíblia satânica e concentraram-se em ações práticas e promoveram um culto ao "verdadeiro" mal, transformando o discurso filosófico satanista para uma prática que envolvia crimes como, incêndio e depredação de igrejas, assassinatos e suicídios.

Dentre os assassinatos, talvez o mais reverberado pela mídia especializada e seus consumidores tenha sido do guitarrista fundador da banda *Mayhem* natural de Oslo, Noruega. Euronymous, pseudônimo de Øystein Aarseth, foi executado em 10 de agosto de 1993 por Varg Vikernes, multi-instrumentista e único músico da banda *Burzum* criada em Bergen, Noruega. Na época Varg Vikernes tocava com Euronymous no Mayhem e segundo relatos houve um desentendimento entre eles. Vikernes foi condenado à pena máxima na Noruega, 21 anos de prisão, sendo responsabilizado também pelos incêndios em várias igrejas locais. Porém, outros assassinatos vieram à tona, estes de cunho homofóbico. Por exemplo, o caso de Bård "Faust" Eithun, baterista da banda Norueguesa *Emperor*, que assassinou um homossexual em 1992 nos arredores do parque Lillehammer. Alguns anos depois, mais precisamente em 1997, o líder da banda Sueca *Dissection*, Jon Nödtveidt também cometeu um assassinato de um homossexual. Nödtveidt foi condenado e depois de cumprir pena, retomou à banda gravando um último disco de estúdio e cometendo suicídio em 2006.

O autoextermínio não era novidade na cena black metal norueguesa. A banda *Mayhem* também havia protagonizado um caso que alimentou o universo mitológico da cena black metal local antes até do assassinato do seu fundador, Euronymous. O vocalista Per Yngve

"Pelle" Ohlin, curiosamente chamado pelo nome artístico Dead, faleceu em 1991 cortando os pulsos e atirando com uma espingarda contra a própria cabeça. Segundo as crônicas, Euronymous encontrou o corpo do colega e tirou fotos do cadáver recolhendo pedaços de ossos do crânio para fazer colares. Essa cena se tornou, anos mais tarde, capa de um disco não oficial da banda, mais precisamente em 1995, intitulado "*The dawn of the black hearts*". Quase uma década depois, em 1999, outro músico da segunda onda do black metal nórdico que cometeu suicídio foi o baterista Erik "Grim" Brødreskift com passagens pelas bandas *Immortal*, *Borknagar* e *Gorgoroth*.

Esses são apenas alguns relatos de músicos da cena black metal escandinava que se envolveram com diversos tipos de crimes e violências. Nesse sentido, Michael Moynihan e Didrik Soderlind, pesquisaram e escreveram entre os anos de 1994 e 1997 sobre a cena black metal norueguesa resultando em seu livro *Lord of Chaos* publicando a primeira edição em 1998. Os autores lançando mão de uma extensa coleta de dados, apontam que os suicídios, assassinatos, invasões, depredações e incêndios às igrejas locais serviram como um marketing utilizado pelos músicos, selos e a mídia local que se valeram desses eventos para divulgar um "modelo" de música extrema, em todos os sentidos, como seus interlocutores mencionavam o *true norwegian black metal*. Porém, esse modelo exportação não somente exportou a música com a sua sonoridade específica, mas também as relações com crimes de intolerância religiosa, racismo, homofobia, xenofobia e misoginia, pois os casos de terrorismo e vandalismo se espalharam para a vizinha Suécia e depois por vários países da Europa central. Dessa forma, alguns atores daquela cena criaram um germe para o novo subestilo do metal extremo aproximando o ideário mitológico do nacional socialismo ao black metal.

O NSBM da Europa para o Brasil

Nesse viés, o antropólogo Leonardo Campoy (2010) considera que quando o Estado Nórdico endossou o cristianismo como religião oficial, a "autêntica" cultura escandinava estava fadada à "morte". Se os Estados-nação escandinavos estavam dividindo uma cultura "única", para as bandas, toda a região norte da Europa, entre Alemanha e Islândia, era "um só território dedicado a abrigar uma só cultura, a Germânia, sempre qualificada pelos músicos como 'naturalmente' hostil ao estrangeiro" (CAMPOY, 2010, p.213). Dessa forma, ainda segundo o autor (2010, ib.), os ataques às igrejas atingiam não somente o cristianismo, mas também, o Estado. Aprofundando, Santos revela que:

> As bandas que se proclamam adeptas do racismo não são apenas norueguesas, a Polônia, por exemplo, mesmo após ter sido devastada pela Alemanha nazista possui

> um grande número de bandas racistas que se denominam N.S. black metal (metal negro nacional-socialista). [...] As ofensas que o metal dirige contra a religião talvez não agridam tanto o Estado laico quanto a defesa de regimes totalitários atinge a democracia. Pois há uma repressão institucional atuante contra atitudes propagadoras do nazismo, tendo em vista que certas bandas omitem o racismo por receio das sanções jurídicas previstas para quem comete este crime. (SANTOS, 2013, p. 30-1).

Nessa trilha, Leonardo Campoy (2010) em suas pesquisas no Brasil identificou bandas que se proclamavam nacionais socialistas, a saber, a banda *Nachtkult* do Rio de Janeiro e Thornsland de São Paulo. Segundo o site especializado em catalogar bandas de metal no mundo inteiro, *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, essas bandas permanecem ativas nos dias de hoje. Navegando por esse site, encontramos muitos outros grupos brasileiros de NSBM ativos em várias regiões do país, como: *Além-Homem, Furor Volturno, Paulistarum, Granatus, Pagan Circle, Command, Ecce Hommo,* apenas para citar alguns nomes.



Fig. 2 – Logo da banda carioca – *Nachtkult* – Fonte: Encyclopaedia Metallum: the metal archives



Fig. 3 – Membros da banda carioca – *Nachtkult* – Fonte: Encyclopaedia Metallum: the metal archives

Numa perspectiva mais ampla, a pesquisadora Adriana Dias, especialista em localizar grupos extremistas neonazistas, apontou que "no Brasil muitos grupos se dedicam a criar zines e revistas neonazistas e produzir material de download sobre o nazismo, a negação do holocausto, [...] disponibilizando álbuns e vídeos de músicas neonazistas". (2020, p.137). A autora localizou em suas pesquisas no Brasil 349 células de grupos de ódio, entretanto, "a

quantidade de pessoas que faz download do material por elas é imensamente superior: passavam de 500 mil pessoas em março de 2020". (DIAS, 2020, p.137). Ainda segundo a autora, dentre os grupos com maior número de células estão os grupos neonazistas de fundo ultranacionalistas/supremacista, hitleristas, ultraconservadores religiosos, grupos de Skinheads e bandas RAC. (DIAS, 2020, p. 137-138). Contudo, Campoy aponta que:

> O NSBM toca em um dos limites do próprio underground do metal extremo. Em uma prática urbana diferenciada de outras pela preeminência do fazer musical, um estilo que se baseia na transposição de uma ideologia política em motivos musicais tende a causar uma espécie de curto-circuito identitário. É como se o praticante, frente ao NSBM, se perguntasse: afinal, se trata de metal extremo ou de propaganda nacional-socialista? Tudo bem, o praticante pondera, estamos falando de duas coisas extremas, mas de duas extremidades diferentes que talvez não se encaixem: uma coisa é um programa político de extrema-direita, outra coisa é uma arte extrema que não tem lado nenhum, pelo menos no espectro político. (CAMPOY, 2010, p. 218).

De qualquer modo, lembramos um caso que ainda reverbera e que ocorreu em 2016 quando Phil Anselmo, ex-vocalista da banda de groove metal estadunidense Pantera, fez ao final de uma apresentação uma saudação em referência ao movimento "white power" de supremacia branca ligado ao neonazismo. O fato gerou repúdio em vários lugares do mundo. No entanto, no Brasil, segundo o site geledes[2], vários fãs apoiaram o ocorrido e abriram um debate sobre "coitadismo" do povo negro. Uma atitude que reflete o racismo estrutural no Brasil. Segundo noticiado pelo site, muitos canais especializados em metal não cobriram o assunto com a devida atenção por, justamente, saber que o assunto não é debatido com veemência pela comunidade que consomem a música metal. Esses fatos parecem distantes, porém, recentemente, no início de 2023, o baixista da banda Sueca de black metal Marduk fez uma saudação nazista no palco e anteriormente, em 2018, o guitarrista da banda conterrânea Watain também praticou o mesmo ato, ambos foram afastados dos grupos. A demissão desses indivíduos estaria ligada ao temor das consequências jurídicas e comerciais que as bandas poderiam sofrer ou estaria ligada pela representação dos atos em si? Observa-se, atualmente, que a banda Pantera, de Phil Anselmo, continua atraindo um grande público em seus concertos em estádios mundo afora sem sofrer nenhum tipo de censura pelo ocorrido em 2016.

Nessa direção, distante dos holofotes e do status de grandes bandas do cenário mundial, observamos na cidade de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, a banda Echoes[3] que se define como raw black metal, uma espécie de black metal puro. Segundo seus interlocutores, esse estilo possui uma sonoridade mais "crua" e próxima

[2]Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-heavy-metal-nao-e-apenas-racista-e-intolerante-no-geral/> Acesso em: 30/08/2023.
[3]Disponível em: <https://www.metal-archives.com/bands/Echoes/3540455587> acesso em: 30/08/2023.

dos grupos da segunda onda escandinava dos anos 1990. Contudo, dentre as temáticas desse grupo está o satanismo, o anticristianismo, o NSBM e o humor negro. A banda Echoes é um duo formado por pai e filho que mantém vários perfis ativos em diversas redes sociais, algumas com mais de dois mil seguidores. Entretanto, as páginas da banda possuem números de curtidas superior a 27 mil[4] e os materiais de divulgação da banda estão voltados para um conteúdo audiovisual disponíveis como videoclipes em animação 3D. Esse dado sugere um descompasso entre seguidores e curtidas, ou seja, poderia existir além de consumidores diretos, aqueles que consomem, curtem, mas não seguem o grupo. Porém, isso monetiza o grupo e, de certa forma, quem visualiza e compartilha esse conteúdo acaba contribuindo financeiramente para os grupos divulgarem discursos de ódio, neonazistas ou supremacistas. Na mesma página que esse grupo mineiro coloca os videoclipes, notam-se vídeos declarando apoio explícito ao ex-presidente da República, Jair Bolsonaro, além de vídeos antivacina, anticomunista e antimídia hegemônica de televisão aberta brasileira. Dessa forma, observa-se que o bolsonarismo/fascismo brasileiro está presente aos discursos da banda Echoes gerando contornos específicos da cena do NSBM brasileiro se comparado ao Leste europeu e a Escandinávia. Contudo, vale pontuar que o bolsonarismo em si não é NSBM, pois nem todo bolsonaristas é declarado neonazista, por mais que tenham contornos fascistas e racistas, mas todo neonazista/nacionalista/patriota se declara um apoiador de governos de extrema-direita.

A cena metal de Belo Horizonte se mantém viva acolhendo vários eventos e várias bandas de diversos estilos. Contudo, o black metal, como em muitos lugares do mundo, é o estilo mais extremo e acaba se associando à várias formas de extremismos. O extremismo político, mais especificamente de extrema-direita, surgido em terras europeias, aqui no Brasil parece tomar outros contornos, sobretudo pela influência do bolsonarismo.

Como observado, a maioria desses grupos de NSBM no Brasil não atuam ao vivo, porém nas redes sociais os trabalhos ganham holofotes. Levando em consideração que o material gravado ou produzido se perpetua e não tem barreiras de alcance, observa-se também que os grupos atuam livremente na internet e antes que hajam denúncias as bandas trocam de nome ou encerram as suas atividades, porém os membros retornam com outras bandas similares, apenas trocando de nome. Podemos citar como exemplo a banda paulista *Evil* que estava ativa até 2019, porém essa banda tem ligação com vários outros grupos de NSBM ativos como *o Command, o Werewolf Bloodorder, o Walsung, o Ravendark's Monarchal Canticle, o Além-Homem, o Furor Volturno, o Paulistarum*, apenas para citar alguns nomes e, nesse campo, o discurso extremista se torna fértil.

[4]Disponível em: <https://www.tiktok.com/@echoesblackmetalbr?_t=8bVxW8PAEXG&_r=1> acesso em: 30/08/2023.

Investigando extremos

As pesquisas voltadas para conteúdos como os discursos de ódio ou que tratam de grupos que praticam algum tipo de violência, seja física ou de qualquer outra natureza, são um grande desafio para as ciências humanas, sobretudo no campo da etnografia, aqui no caso, no campo da etnomusicologia. A grande pergunta ainda é como se aproximar desses grupos e manter a integridade física, pois vários pesquisadores acabam se expondo e sofrendo ameaças reais e graves por parte dos grupos investigados, até porque as suas pesquisas, muitas vezes, acabam se tornando denúncias de crimes, ora cometidos pelos interlocutores, ora como uma tipificação de fenômenos, infelizmente, recorrentes na nossa sociedade. A antropóloga Adriana Dias, em sua dissertação, pontuou que:

> Dar conta, etnograficamente, destes racistas, nazistas e revisionistas, se revelou, nestes últimos cinco anos, um desafio intelectual e uma reafirmação de minha postura política: por um lado era preciso explica-los, por outro era preciso denunciar os crimes que cometiam. Foi necessário pouco tempo de pesquisa para perceber que o terreno era perigoso: o discurso incitava não apenas ao racismo, mas também à prática do assassinato, e às diversas outras iniciativas contra a vida, contra os direitos humanos, contra valores, defendidos por mim como essenciais para a convivência humana. (DIAS, 2007, p. 27).

A internet acaba abrigando grande parte desses conteúdos de ódio e alguns usuários se escondem atrás de pseudônimos, máscaras ou imagens distorcidas. Assim como demonstra Lourenço Cardoso:

> As organizações neonazistas, assim como, outros grupos e indivíduos que comungam pensamentos de ultradireita crescem e se fortalecem utilizando sobretudo a Internet como ferramenta de contato e mobilização. A virtualidade dos contatos é também uma forma de se esquivarem de penalidades pela prática de "crimes de ódio" e/ou crimes contra a humanidade. (CARDOSO, 2010, p. 621).

Dessa forma, existem também aqueles que não escondem a sua identidade e mantém em suas redes um conteúdo de ódio exposto e ao alcance de qualquer usuário da internet. Podemos observar isso nas redes sociais abertas de bandas nacionais de NSBM, além da propaganda de venda de materiais como camisetas e discos dessas bandas em grandes plataformas de comércio eletrônico.

A respeito de vendas e comércio que movimentam um submundo de conteúdos extremos disponíveis com fartura na *web* e na *deep web*, a pesquisadora Maria Elvira Diaz-Benítez, investigando o universo da pornografia, utiliza outras maneiras para manter a sua integridade durante a sua investigação. No caso, a pesquisadora em seu artigo – o espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade – optou "por não localizar nem caracterizar

melhor os sujeitos da pesquisa como uma maneira básica de resguardar suas identidades." (Diaz-Benítez, 2015, p. 65). Neste artigo, a autora se concentrou em analisar as práticas, "excluindo dados etnográficos sobre as relações e a sociabilidade no set de filmagem ou as biografias dos sujeitos." (Ibidem). Observa-se que mesmo trabalhando resguardando os sujeitos de pesquisa, o ponto é que esse material pornográfico, no caso, é encomendado e consumido por um público blindado pelo anonimato das redes e esse público acaba alimentando uma gama de violências discutidos no texto da autora.

Entretanto, o que se pode observar é que pesquisar grupos de ódio ou grupos que mantém algumas práticas ilícitas, sejam elas as que envolvam violência física, verbal através de ameaças, ou até mesmo em casos de assassinatos, ainda é um campo espinhoso para a pesquisa, sobretudo para os pesquisadores que levam a investigação adiante. Por isso, pode-se notar que a maioria das pesquisas que tocam nesses assuntos acabam mantendo uma distância de segurança que resguarde a integridade física dos autores.

Considerações finais

A pesquisa sobre grupos de ódio na música metal ainda está em andamento focando em mapear grupos brasileiros de NSBM. Nesse ponto, percebe-se que esse estilo contestável dentro do metal extremo poderia revelar ligações com outros tipos de extremismos, por exemplo, aqueles ligados aos crimes de ódio que explodiram nos últimos anos sob as bênçãos de um governo da extrema-direita. A ideia é que trazendo essa discussão, através da análise de dados encontrados, pode-se oferecer uma pequena contribuição para futuras pesquisas sobre esse tema para além do campo da etnomusicologia.

Referências

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: Ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011 (Humanitas).

AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. *É para ser escuro! - codificações do Black Metal como gênero audiovisual.*Tese (Doutorado) 239 f. - Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil. São* Paulo: Alameda, 2010.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud.* v. 8, n. 1, p. 607-630, 2010.

DIAS, Adriana. Neonazismo hoje: a cena brasileira e suas linhagens. IN: *Antissemitismo, uma obsessão: argumentos e narrativas* / Org. Eliane Pszczol, Heliete Vaitsman. 1. ed.; Rio de Janeiro: Numa Editora, 2020.

_____. *Anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do neonazismo na internet*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2007.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade. *Mana*, v. 21, p. 65-90, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p065 Acesso em: 02 mar. 2024.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford/ Nova York: Berg. 2007. 194 p.

INTROVIGNE, Massimo. *"I Worship Death, Evil, and All Darkness": Black Metal and Satanism."*(2017). La Rosa di Paracelso nr 2. Disponível em: <https://docplayer.net/88139218-I-worship-death-evil-and-all-darkness-black-metal-and-satanism-massimo-introvigne.html> acesso: 30/07/2023.

LÜHNING, Angela TUGNY, Rosângela Pereira de; Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜHNING, Angela & TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

MOYNIHAM, Michael, SØDERLIND, Didrik. *Lords of Chaos.* Tradução de Tavos Mata Machado. 2 ed. – Contagem; MG: Estética Torta. 2021.

OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida; ASSUNÇÃO; Cristina Valadares. Tribos Urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociações de diferenças. *Temas em psicologia da SPB*, n.1, vol.11: p. 61-75, 2003.

PATTERSON, Dayal. *Black metal: a história completa, Volume 2.* Tradução de Adriano Scandolara. 1 ed. – Contagem; MG: Estética Torta. 2022.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju.* São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RUÍDO das Minas. A origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção Gracielle Fonseca; Filipe Sartoreto; Rafael Sette Câmara. 2009. 1 disco digital versátil (83 min.), *DVD*, son., color. Filme documentário.

SANTOS, Taís Vidal dos. *O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador.* Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador -BA. 2013.

A (RE)CONFIGURAÇÃO DA ESCUTA

O podcast como ferramenta facilitadora de disseminação

Juliana Carla Bastos
Universidade Federal da Paraíba
jcb@academico.ufpb.br
Elenilza Carneiro da Silva
Universidade Federal da Paraíba
Elenilza.carneiro@academico.ufpb.br
Demétrius Faustino
Universidade Federal da Paraíba
demetriusfaustino7@gmail.com

GT 3- Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?

Resumo: Esta proposta reflete sobre os desafios de se conseguir debater a escuta de forma ampla, e o faz a partir de uma experiência dentro da disciplina de Etnomusicologia oferecida na Licenciatura em Educação Musical da UFPB. Através de uma revisão bibliográfica ampla e multiáreas, demonstramos como a inserção dos sons em nossas vidas não encontra na literatura científica um respaldo equânime, não por falta de trabalhos, mas por falta de conexão entre eles. A disciplina ocorreu entre os meses de fevereiro a junho de 2023, e teve como norte a transfiguração das discussões e trabalhos diversos em um produto que congregasse aprendizado e aplicabilidade social: o podcast. Os resultados demonstram uma maior facilidade dos envolvidos em criar interrelações entre os assuntos a fim de conseguir enunciar projeções sociais sobre o aspecto sonoro que transpassam a famigerada barreira que limita a maioria das pessoas: entender-se como refém num contexto em que o som se tornou um problema. Tem destaque também a necessidade de inserção do ensino de tecnologias ao currículo das licenciaturas em música como ferramenta para que, como neste caso, o aprendizado sobre a temática seja transfigurado em diferentes produtos e possa ser consumido por diferentes nichos, dando materialidade social ao tema.

Palavras-chave: escuta; etnomusicologia; podcast; ética sonora.

THE (RE)CONFIGURATION OF LISTENING

Podcast asa dissemination facilitating tool

Abstract: This proposal reflects on the challenges of being able to debate listening in a broad way, and does so based on an experience within the discipline of Ethnomusicology offered in the Degree in Music Education at UFPB. Through a broad and multi-area bibliographical review, we demonstrate how the inclusion of sounds in our lives does not find equal support in scientific literature, not due to a lack of work, but due to a lack of connection among them. The discipline took place between the months of February and June 2023, and was guided by the transfiguration of discussions and various works into a product that brought together learning and social applicability: the podcast. The results demonstrate greater easiness for those involved in creating interrelations between subjects in order to be able to enunciate social projections about the sound aspect that go beyond the infamous barrier that limits most people: understanding themselves as hostage in a context in which sound has become a problem. Also highlighted is the need to include technology teaching in the curriculum of music degrees as a tool so that, as in this case, learning about the topic is transfigured into different products and can be consumed by different niches, giving social materiality to the subject.

Keywords: listening; ethnomusicology; podcast; sonorous ethics.

> *Sempre vejo anunciados cursos de oratória. Nunca vi anunciado curso de escutatória (...). Escutar é complicado e sutil* (Rubem Alves, 1999).

Contextualização

Quando comunicamos algo ao mundo, o fazemos a partir da nossa perspectiva. Da mesma forma, quem nos ouviu entenderá não o que foi dito, mas o que conseguiu apreender,

de acordo com suas histórias e culturas. O que então deve ser levado em consideração para que consigamos comunicar com a maior eficácia possível? O que define o caminho da comunicação e da interação de conteúdos? E quando o assunto tratado ainda não dispõe de materialização social suficiente, quais camadas se adicionam a este desafio?

Esta proposta apresenta uma experiência realizada na disciplina de Etnomusicologia, ofertada na Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. O objetivo é refletir sobre o desafio de se falar sobre um assunto complexo - a escuta ampla a partir do conceito de ética sonora - e demonstrar um caminho possível, trilhado pelo grupo de pesquisa LABETS - Laboratório de Ética Sonora da UFPB. Para tal, apresentamos um embasamento teórico para caracterizar o problema, seguido da apresentação da demanda que originou a produção de podcasts, um pequeno apanhado analítico e finalizamos com algumas proposições evidenciadas pelas análises.

Escutar: a que é que se destina?

Vivemos em um planeta onde o som se propaga incessantemente e, onde soar, muitas vezes, significa "existir". Emitir sons é dar atestado de poder, é demonstrar quem somos ou a mando de quem somos. É, enfim, um aspecto que nos acompanha desde a vida intrauterina e, mesmo quando com alguma modificação fisiológica no aparelho auditivo, a pessoa ainda assim consegue sentir o som, porque é ar em movimento, é tátil. O som está à nossa volta o tempo todo, nos comunicando das coisas do mundo e auxiliando a nossa localização física, social e cultural nele. Tamanha inserção em nossas vidas, contudo, não condiz com a proporção de debates que se fazem sobre ele. Prova disso é a quantidade de problemas relacionados com o aspecto sonoro que são cotidianos, flagrantes, urgentes e de solução aparentemente inexiste. Por que não sabemos como resolver? Será que o silêncio é mesmo um privilégio de classe?

É preciso ser evocada a discussão sobre o som ser necessário ou não a depender do contexto e da inserção dele numa dimensão física, simbólica ou em ambas. Se o som de uma escavadeira se mostra como necessário, gerando tolerância em nós, o que dizer da necessidade de um som musical? O que configura e justifica a necessidade do som simbólico? Geralmente, essa resposta não será encontrada na mesma régua de aceite que usamos para autorizar aquela escavadeira a funcionar. Que fatores operam em nossa compreensão quando ouvimos que alguém morreu por falta de música ou que ficou doente por causa dela? (BASTOS, 2019, p. 305; 2021). Não saber responder a esse tipo de questão é comum. Isso acontece porque ainda não criamos uma cultural coletiva acerca dos sons – de todos eles – e da sua indiscutível e

profunda influência em nossa vida. E embora não haja dados para que afirmemos que alguém morreu por falta de música, por falta de arte, existe um caminho investigativo a ser feito para constatar que isso pode, de diferentes formas, acontecer (idem, 2019). Esta afirmação parte de várias observações e teorias que mostram que nós precisamos de música quando estamos alegres (VEIGA, 2013), tristes (SCHAFER, 2001 p. 354), celebrando a vida (FÉRAUD, 2017, p. 23), encarando a morte (QUIGNARD, 1999, p. 121; CAMPESATO, 2012, P. 249; CONSTANTINO, 2014, p. 66), para se concentrar (SCHAFER, 1991, p. 67), para se desconectar (NOVAK, 2015, p. 125), entre inúmeras outras aplicações. Tal presença e força da música e do som em nossa vida deveria ser suficiente para que fôssemos movidos a criar e manter uma consciência coletiva sobre isso, mas não é o que ocorre. A escassez de contextos para pensarmos o aspecto sonoro gera vários desdobramentos sociais que fazem as pessoas acreditarem que o som, após tornado um problema, um desafio, é difícil ou impossível resolução. Daí, compreende-se porque a poluição sonora é considerada um problema de saúde pública e geradora de diretrizes específicas emitidas pela Organização Mundial de Saúde (BERGLUND, SCHWELA, 1999; WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2018). A localização dessas propostas – o continente europeu – chama a atenção e evidencia a carência de diretrizes específicas para realidades como as da América Latina.

O interesse de se pensar no aspecto sonoro como um constructo humano e cultural ganhou destaque após as iniciativas de autores como Pierre Shaeffer e os *objetos musicais*, R. Murray Schafer e a *paisagem sonora*, e Pauline Oliveros e o *deep listening*, na segunda metade do séc. XX. No contexto histórico de então, o campo dos *sound studies*, emergiu em questionamentos sobre a escuta e sua eficácia, em níveis de compreensão do que se ouve e em conceitos que nos nortearam por muito tempo. Com o passar do tempo, respeitando a roda das pesquisas científicas e dos desdobramentos e críticas a esses trabalhos, é possível afirmar que, não todas, mas grande parte das investigações estava pautada em certezas ocidentais e coloniais, o que deixava margem para se antever uma "presunção de universalidade" (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 7). Estávamos convictos de que, se levássemos as pessoas a conhecerem o som *correto* e o silêncio *devido*,tudo iria se resolver. O que se observa atualmente é que a produção sobre sons ambientais vem crescendo e se tornando cada vez mais inter e transdisciplinar, colocando em destaque não só "a redefinição de limites acadêmicos em prol de campos de estudo mais abrangentes" (GUILLEBAUD, 2017, p. 1), mas também reconhecendo lacunas de um entendimento unilateral sobre um fenômeno demasiadamente amplo e complexo (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 7).

Dentro desse panorama teórico, a presente proposta está inserida no vasto campo dos *sound studies* com base em estudos sobre ética sonora (BASTOS, 2012a, 2012b, 2017, 2019, 2020a, 2020b, 2021), ruído (SCHAFER, 1991, 2001; TROTTA, 2020), noção e/ou imposição de território (EISENBERG, 2015; DAUGHTRY, 2020, 2022) e antropologia do som ambiente (GUILLEBAUD, 2017).

A necessidade de se criar uma cultura coletiva acerca do som e seus impactos na vida humana foi estudada e defendida em trabalho que procurou compreender como se materializa e se valida a ética sonora na cidade de João Pessoa, partindo da ideia de que o som tem um caráter complementar e obrigatório entre as dimensões físicas e simbólicas na sociedade (BASTOS, 2019, p. 305). As dimensões físicas do som englobam aspectos fisiológicos e acústicos como nível de pressão sonora, poluição sonora, perturbação do sossego e fisiologia do som. São, em sua maioria, considerados com maior grau de materialidade na sociedade, porque são termos conhecidos, difundidos em legislação, mensurados por instrumentos quantitativos e utilizados na vida social cotidiana. As dimensões simbólicas do som, por outro lado, podem guardar maior grau de subjetividade, englobando pertencimento, estética, afeto, crença e identidade. Embora também sejam termos conhecidos e também tenham lugar e utilização na vida social cotidiana, não estão – e nem seria possível - mensurados de forma quantitativa, apresentando grande amplitude de diversidade a depender do contexto sonoro do qual se fala. Quando observadas juntas as dimensões físicas e simbólicas do contexto, entram em ação mecanismos de validação que podem indicar a importância e o poder daquele som ou conjunto de sons, como sua presença, as formas de inserção, as maneiras de materialização e os significados para os atores envolvidos. Essa *práxis* resultante será a ética sonora do contexto observado/ouvido (BASTOS, 2019a, p. 201).

O conceito de ética sonora foi definido pela necessidade de uma compreensão sistêmica das implicações do som num sentido mais amplo do que o somente físico (a lei, a ordem, a verdade) ou do que o somente simbólico (estética, crença ou identidade, quando se tornam componentes de rupturas éticas da sociedade). Pode ser utilizado nas discussões que buscam rotular o que é música “boa” ou “ruim”, uma questão que em verdade não tem resposta absoluta, porque as variáveis são infinitas, nos debates de difícil consenso sobre a eficácia de uma legislação sonora, ou ainda, na delicada resolução de um conflito entre vizinhos, no qual um está se divertindo e o outro adoecendo, ambos pelo mesmo motivo: o som.

Ao assumirmos e entendermos o som como um aspecto fundamental de convivência humana tanto quanto qualquer outro elemento ambiental e em grau de importância condizente entre todos os sentidos, poderemos problematizar a fronteira entre o silêncio e o

silenciamento, entre o que está posto na relatividade e o que está no relativismo, e estaremos mais próximos da compreensão holística e da característica sistêmica do som em nossos corpos, nossas mentes e em nossas vidas. Frente a um tema tão vasto e considerando o dinamismo presente na(s) cultura(s), tomar conhecimento da diversidade de manifestações sonoras coexistentes no mundo e atuantes no delineamento ético das relações conduz o indivíduo a possiblidades maiores de ser sujeito e não objeto do grande leque de dimensões que o som imprime e ressoa em nós como cidadãos, membros de comunidades, profissionais e detentores de conhecimentos inerentes à nossa evolução constante como seres sistêmicos.

Série de podcasts "´Ética sonora: possibilidades sociais de autonomia sonora"[1]

Produzir podcasts sobre a temática é uma das ações perenes do projeto de extensão "Interouvir – ano III: ações e desdobramentos sobre ética sonora e cultura coletiva de som". Com o intuito de promover ações educativo-técnicas sobre os desdobramentos das relações éticas entre som, música, seres humanos e sociedade, e também de subsidiar a criação de contextos autônomos de discussão sobre ética sonora na Paraíba, com destaque para a cidade de João Pessoa, as ações foram pensadas como maneira de fomentar a autonomia cidadã nos contextos para que estes possam fazer por si mesmos o debate sobre o aspecto sonoroambiental. Além dos podcasts, o projeto cria, organiza e executa também a criação de conteúdo digital sobre a temática a fim de engajar interessados, rodas de debate em contextos públicos, privados e do terceiro setor, palestras com especialistas científicos e líderes comunitários, e manutenção de mídias sociais sobre o assunto. Esses instrumentos têm sido trabalhados em conjunto com estudantes de graduação e pós-graduação da UFPB, servindo como laboratório de prática científica extensionista, e demais pesquisadores, técnicos e colaboradores que integram o grupo de pesquisa.

A produção descrita neste trabalho foi feita dentro da disciplina de Etnomusicologia, no curso de Licenciatura em Música da UFPB, de fevereiro a junho de 2023. Esse componente curricular vem sendo utilizado como ponte para pesquisas, trabalhos e discussões sobre como o conceito de ética sonora pode existir e atuar em estudos da área, ampliando os debates sonoros para além dos aspectos simbólicos relacionados ao objeto - como é de praxe se evidenciar em trabalhos etnomusicológicos, e propondo a observação conjunta destes com aspectos fisicoacústicos e como essa junção figura em cada etapa de um processo pedagógico e investigativo, das atividades em sala, passando pelos produtos gerados e pelas publicações

[1] Disponível em: https://spotify.link/s4aOSIt55Cb. Acesso em: 14/03/2024.

científicas e documentais dos resultados. Passamos agora a relatar as ações realizadas que culminaram na produção dos podcasts.

A disciplina é iniciada promovendo (1) um debate sobre como o estudo dos aspectos que envolvem o som pode ser muito mais complexo e multifatorial do que aquilo a que estamos acostumados, principalmente como músicos e musicistas. É uma introdução teórica importante para situar a turma no campo teórico correspondente e estabelecer os objetivos desse tipo de pesquisa-ação, e uma prática de leitura que acompanhou os alunos durante todo o semestre.

A segunda ação realizada foi a de constituir um (2) diário sonoro ampliando a ideia schaferiana de treinar a escrita sobre o que se escuta (SCHAFER, 1991, p. 195-205; 2009, p. 21-25). A proposta aqui foi a de descrever o som em âmbito simbólico (subjetividade e afetos) e também fisicoacústico (objetividade e mensurabilidade), e depois as respostas foram comparadas e discutidas. Assim, um som descrito fisicoacusticamente como "fraco e constante" foi descrito simbolicamente como "me deu tristeza" por um estudante e "me acalmou" por outro. A partir dessas diferenciações, pudemos tecer análises não somente sobre nossas diferenças de gosto, identidade e tolerâncias sonoras, mas adicionamos ao debate a noção de que o som é amoral. Ele apenas existe, e esse é um fato acústico do qual ninguém pode se furtar. O que vai ser feito dele, se música, resíduo de maquinário ou um som indiferente, vai depender do contexto que o abrigar.

Uma terceira ação foi a de cada aluno (3) ensinar a alguém próximo a como fazer um diário sonoro, requerendo dos estudantes, além das ferramentas analíticas já discutidas, também uma prática inicial em pesquisa de campo. Os relatos após a execução da atividade foram sobre o desafio de conseguir comunicar ao interlocutor o que se queria dele. O assunto, como está proposto na disciplina, ainda encontra pouca materialidade na vida social (BASTOS, 2019, 2021). Grosso modo, significa dizer que é como se o assunto não existisse para grande parte das pessoas, pois nunca foram estimuladas a pensar sobre isso dessa forma. Como resultado, alguns alunos relataram que conversas sobre som começaram a ser mais frequentes entre eles e seus interlocutores.

Outra ação desenvolvida foi a (4) proposta pedagógica chamada "Jogo do som em debate", com o objetivo de propor reflexões sobre o som não só como problema, mas também e principalmente, como solução. O jogo funciona da seguinte forma: cada aluno deu vida a um personagem – o músico, o poluidor sonoro, a vítima sonora, o proponente de projetos de lei, o fiscal do âmbito municipal e o do âmbito estadual, fornecedores de material sonoro, o mestre de cultura popular e demais pessoas que utilizam o som para subsídio, sustento ou diversão, de forma direta ou indireta, como o fonoaudiólogo, o professor de academia e o

dono de estruturas para montagem de palcos e shows em geral. Dessa forma, a roda torna-se uma simulação de interações a partir do ponto de vista de cada personagem tendo desfechos diversos a depender de quem está jogando e de como cada um montou sua caracterização. Foi interessante observar que, aos poucos, a atividade foi demonstrando uma atmosfera hostil, recheada de denúncias e/ou retaliações entre os envolvidos, embora o jogo não enfatize de forma central a problemática da poluição sonora e procure distribuir personagens que ajam de maneira diversa com relação aos sons. Para esta atividade, os estudantes precisaram problematizar o seu papel como músico no mundo, porque ao ouvirem que o músico também pode atuar como poluidor sonoro, outras dimensões acústicas (físico) e de ofensa (simbólico) foram ativadas.

Tal simulação foi importante para o grupo, pois ficou mais fácil de entender a forma como o som está geralmente sendo debatido na sociedade e como enveredar para uma abordagem dele como problema é fácil. Ter chegado a essa conclusão fez com que a turma ficasse mais atenta a tomar outros caminhos de discussão ao longo do semestre, conseguindo também propor ideias e situações do som como positivo, neutro, necessário e desejado para a vida das pessoas, compreendendo cada vez melhor a simbiose entre as dimensões simbólicas e fisicoacústicas. Somente após essas práticas iniciais é que finalmente mergulhamos um pouco em alguns textos e autores que discutem os aspectos do som em diferentes contextos e ambiente[2].

Estas quatro ações foram a preparação para a primeira avaliação, em que cada aluno deveria explicar de forma mais detalhada um dos textos que foram apresentados no plano da disciplina. Esse detalhamento estava não apenas no entendimento do texto em si, mas também na sua relação com aquilo que havíamos feito até aquele momento, já que todas as discussões e conceitos apresentados eram essenciais para entender a importância específica de cada texto e de cada autor naquela discussão. A primeira avaliação foi também o momento onde a pergunta central da disciplina foi apresentada: *como esse material que estou apresentando aqui contribui para a materialização do debate sobre ética sonora? Quais são os pontos fortes e quais são as lacunas?* A partir deste momento, todas as ações propostas aos estudantes na disciplina passaram a ter, como objetivo, responder a essa questão. No caso da primeira avaliação, cada aluno deveria fazer uma pesquisa sobre contextos que abordassem em algum grau a discussão da tríade som – ética – sociedade, e apresentar ao grupo:

[2] Os(as) autores(as) utilizados(as) durante a disciplina foram BASTOS (2019), DAUGHTRY (2019), TAYLOR (2020) e SILVA, SANTOS (2018).

- Dois trabalhos científicos;
- Dois contextos (grupo, local, associação, etc);
- Dois vídeos;
- Dois podcasts;
- Duas músicas que falem sobre a temática (adulta ou infantil).

A partir das apresentações de cada aluno, demos início a uma lista com propostas e projeções que pudessem auxiliar a materializar o debate acerca da ética sonora na coletividade. Após uma filtragem que buscou unificar propostas próximas, chegamos a um total de dezessete itens, dos quais destacamos os sete escolhidos para tornarem-se episódios:

- Criação de contextos de debate (Compreender ideias de circulação, valores e troca inerentes a conteúdos sonoromusicais, Necessidade de formação na educação básica)
- O estudo do som em mídias digitais
- Imprensa com propaganda obrigatória sobre som (informativos)
- Promover debates e conversas específicas sobre poluição sonora (ex: Veiculação midiática sobre som veicular)
- Estudar o que seria "relatividade sonora"
- Interfaces com outras áreas e campos do conhecimento
- Ampliar a compreensão do que é "escutar" e "produzir" de fato

Não foi obrigatório que a escolha fosse o tema que o próprio aluno adicionou à lista de projeções. Na verdade, foi estimulado que os temas fossem trocados entre os estudantes. Para completar a série, há ainda um oitavo episódio, onde cinco dos sete autores conversam sobre a experiência.

Considerando que a maioria dos alunos até tinha experiência com gravação de áudio, porém, não com podcasts, foi convidado para ministrar um minicurso dentro da disciplina um colega que, além de músico, trabalha com pesquisas relacionadas à tecnologia e música[3]. Foram duas aulas conteudistas, além de acompanhamento e auxílio no desenrolar da criação de cada podcast. Na oficina, foram explicados os diferentes formatos desse tipo de conteúdo e também debatida a sua importância no meio educacional, além de trazer de forma detalhada e prática como criar roteiros de fala, gravar, se portar, e editar o produto para que ele fique com a melhor qualidade possível ao final do processo. Os aplicativos utilizados foram o SoundTrap, o Anchor e o Spotify, além do Instagram para fins de divulgação. Todo esse trabalho culminou na segunda avaliação e fase final da disciplina, que acabou presenteando, tanto os alunos como os professores, com uma série de podcasts denominada Série "Ética Sonora: possibilidades Sociais de Autonomia Sonora" (FIG. 1), lançado pelo LABETS no

[3] Gutemberg Lima é doutorando em Música pela UFPB e integrante do TEDUM – Laboratório de Tecnologias e Educação Musical, coordenado pela Prof.ª Dra. Juciane Araldi Beltrame.

Spotify. Cada episódio foi roteirizado, gravado, editado, mixado e descrito pelo autor correspondente, finalizando a disciplina com a entrega desse produto. O resultado foi uma série de podcasts de cunho pedagógico e informativo, com rica quantidade de informações no texto descritivo que acompanha cada episódio. Essa foi a primeira série de podcasts do laboratório, e serviu como projeto piloto para futuras criações[4].



FIGURA 1a: Capa da série.
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1b: EP. 1: Desafios do entendimento sobre som
Fonte: os autores, 2024.

[4] Uma segunda turma de Etnomusicologia também passou pelo mesmo processo de criação de uma segunda leva de podcasts, que está sendo editada dentro do LABETS, ainda sem data prevista para publicação.



FIGURA 1c: EP. 2: Estudos dos sons em mídias digitais.
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1d: EP. 3: A intensidade sonora no contexto urbano.
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1e: EP. 4: Imprensa com propaganda obrigatória sobre som.
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1f: EP. 5: Penso, logo escuto!
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1g: EP. 6: Transdisciplinaridade do som: fonoaudiologia.
Fonte: os autores, 2024.



FIGURA 1h: EP. 7: Ouvir ou escutar?
Fonte: os autores, 2024.

O primeiro episódio faz uma introdução aos estudos sonoros, considerando a influência do som sobre nossa vida, nosso humor e nossas relações sociais. Quando ele é bom, achamos ótimo. Quando ele se torna um problema, nos vemos reféns. Carentes de uma formação básica sobre som que não acontece na vida escolar, perdemos a chance de aprender sobre o que queremos fazer com os sons e como utilizá-los. Com voz, roteiro e edição de Juliana Carla Bastos, o episódio aponta como nosso debate social sobre som quase sempre desconecta aspectos físicos e simbólicos, dificultando nosso entendimento coletivo sobre o assunto e vendo o som quase sempre como apenas um problema. Aborda também a necessidade de criação propositiva de contextos de debate sobre ética sonora que possam auxiliar a materializar socialmente um debate mais amplo sobre som.

O episódio seguinte discute o uso do som pelas mídias digitais e sobre como podemos usar o poder de alcance das mídias digitas ao nosso favor. Com voz, roteiro e edição de

Demétrius Faustino, o episódio recebe o estudante de jornalismo da UFPB, André Firmino, para falar sobre a importância das mídias quando falamos de comunicação e informação.

O terceiro episódio, intitulado "A intensidade sonora no contexto urbano", discute possíveis soluções que possam atenuar a produção de sons intensos e frequentes, gerados por grupos de pessoas ou individuo, mas que podem causar incômodo e até conflitos. Com voz, roteiro e edição de Joelson Belarmino, entrevista a moradora bairro do Castelo Branco, Nathalie Gouveia, sobre experiências envolvendo intensidade sonora no local. O episódio segue falando sobre a conscientização acerca desse tipo de produção sonora, assim como suas dificuldades, vantagens e de que forma os próprios moradores podem contribuir para que isso ocorra efetivamente. Finaliza com uma exposição de inquietações, expectativas e opiniões sobre possibilidades e probabilidades.

O episódio seguinte, quarto da sequência, fala sobre a possibilidade de propaganda sobre som como algo obrigatório, no intuito de ir além da conscientização sobre poluição sonora e perda auditiva. Com voz, roteiro e edição de Nize Carneiro, há uma conversa com o cantor e educador musical Gutemberg Lima sobre as responsabilidades com o soar/som que envolvem o músico e o jornalista, uma vez que este aspecto significa uma ferramenta importante em suas profissões.

O quinto episódio, "Penso, logo escuto!", tem como objetivo principal explorar noções básicas sobre o que é a relatividade sonora, demonstrar como os fenômenos sonoros citados se fazem presentes em nosso dia-a-dia e destacar a importância de tornar mais eficaz a difusão e compreensão do tema. Em meio às problemáticas que surgem ao discutirmos sobre o som, a solução mais "eficaz" a curto prazo, é relativizar os eventos sonoros, e tentar primeiramente entender qual a motivação que os impulsiona, encontrar as relações entre causas e efeitos, para depois propor novas discussões que visem alcançar respostas mais concretas sobre como lidar com esses eventos. Com voz, roteiro e edição de Lucas Vinicius Silva Araújo, o episódio traz também um depoimento do professor e etnomusicólogo Wagner Santana, pontuando informações importantes sobre a escuta de forma ampla.

O episódio seguinte explora a transdisciplinaridade do som no campo da Fonoaudiologia, apresentando conexões de compreensão e abordagem dos aspectos sonoros da comunicação humana. Sendo a Fonoaudiologia uma área da saúde que estuda e intervém nos distúrbios relacionados à comunicação oral e escrita, bem como nos problemas associados à audição e voz. o som desempenha um papel fundamental nesse campo quando pensamos em comunicação e interação com os meios que nos cercam. Participa do episódio a estudante do

curso de Fonoaudiologia Mayra Hadassa. Episódio com voz, roteiro e edição de Anderson Silva Carneiro.

O último episódio nos convida a refletir sobre a complexa seara que separa os atos de ouvir e de escutar, refletindo sobre suas diferenças e similaridades, não só na literatura acadêmica, mas também no cotidiano. Onde termina o ato fisiológico de captar o sinal acústico e começa o processamento analítico e emocional do que o ouvido ouve? Será que esse limite existe, ou são ações que acontecem simultaneamente? Escutamos e ouvimos com nossos ouvidos ou com nossa história de vida? Voz, roteiro e edição de Gabriel Felipe Sena.

Havia, ainda, a previsão de um último episódio com uma conversa entre todos os autores que chegou a ser gravada mas que, por motivos técnicos de estrutura física e qualidade de som, acabou não indo ao ar. Após a publicação, a disciplina foi finalizada com sentimento de realização pelos discentes e pela orientadora, pois o conteúdo, as discussões e a realização coletiva de lista de tópicos importantes configuraram-se num produto – o podcast - que, apesar de bastante atual e consumido por todos os autores em suas vidas pessoais, ainda encontra pouca ressonância em suas trajetórias como acadêmicos.

Pontos de análise e projeções

O som é um parâmetro extremamente presente na vida humana desde sempre, e os seus impactos podem ser muito positivos, trazendo diversos aspectos benéficos para uma pessoa. Entretanto, o fato de ele ser algo imaterial, porém, existente, faz com que os seus impactos também possam ser negativos, dependendo da forma como é usado. Portanto, o objetivo de toda essa discussão, e da própria disciplina, é o de tentar compreender de forma um pouco mais aprofundada todos esses aspectos e fazer com que esse debate possa alcançar mais pessoas, pois é essencial que essa discussão se torne mais presente no dia a dia, para que as soluções possam ir além da coerção legislativa e/ou das relativizações sobre quem pode soar e quem deve silenciar.

O raciocínio que orientou a disciplina foi o de nos indagar o tempo todo quais seriam os caminhos para ampliar essa discussão. Como fazer esse debate ocupar outros espaços sociais, além do ambiente acadêmico? Utilizar o podcast, nesse sentido, foi uma ferramenta cabal para essa propagação, tendo em vista que as informações compartilhadas possuem um alcance nacional e internacionalmente. Há facilidade de compartilhamento e maleabilidade de acesso pelo ouvinte, no tempo que o aprouver. Um podcast publicado em 2018, por exemplo, estará no mesmo espaço que um recém-lançado. Assim, “não prevalece o tempo concreto de

cada informação publicada, mas o tempo pessoal em que cada um acessa e se manifesta" (KENSKI, 2013, p. 49).

Outrossim, na medida em que a discussão é amadurecida, mais elementos acerca do debate eticosonoro são evidenciados, trazendo uma perspectiva para além do olhar binário, cerceador e coercitivo que geralmente incide sobre poluição sonora e as suas consequências, empobrecendo e findando discussões antes do tempo que elas deveriam ter para amadurecer e evidenciar caminhos. Assim, enquanto grupo, chegamos à conclusão de que cada temática desenvolvida se desdobra em uma infinidade de aspectos simbólicos e físicos, o que corrobora a necessidade de ampliação do debate e, posteriormente, se pensar no que fazer sobre os aspectos que envolvem o som e quais as nossas responsabilidades enquanto cidadãos e o que pertence a alçadas de outras ordens.

Segundo a concepção de graduandos em Música, utilizar o podcast como ferramenta de trabalho trouxe aprendizados para além dos adquiridos na disciplina de Etnomusicologia, considerando a oficina formativa em tecnologias e educação musical que teve espaço no curso. Ver o trabalho desenvolvido ao longo de um semestre se transfigurar num produto fez com que a turma se sentisse validada e motivada, ao perceber que os esforços de pesquisa, leitura, treino de fala – que é um desafio a mais para pessoas tímidas – e publicação de algo que eles mesmos produziram pode ter desdobramentos muito mais amplos do que apenas a aprovação na disciplina, vislumbrando projetos futuros de interesse de cada um, como possíveis publicações científicas, TCCs, iniciação científica, atuação extensionista e demais oportunidades também fora da universidade que a experiência pode trazer.

Em contrapartida, salientamos que a experiência evidenciou uma lacuna que pode acometer currículos das licenciaturas brasileiras em música no que se refere à inserção efetiva da discussão tecnológica, pensando na multiplicidade dos cenários de atuação pedagógica que estes egressos encontrarão e na presença cada vez mais compulsória e maciça de recursos tecnológicos no dia a dia de boa parte dos estudantes. A necessidade da atualização do currículo é fundamental, principalmente no cenário pós-pandemia, tendo em vista que os músicos se utilizam de mídias sociais, como o Instagram e o TikTok, bem como das plataformas de streaming como o YouTube e o Spotify, como recurso para divulgação artística e criação de conteúdo digital para fins pedagógicos.

Além da premissa defendida neste artigo, da necessidade de se colocar licenciandos de música para fazer discussões mais amplas sobre o aspecto sonoro, a presente proposta demonstrou também que a capacitação de licenciandos, por meio da alfabetização digital, serve de aporte para novas possibilidades pedagógicas para a sala de aula, como também um

recurso para avaliação das múltiplas aprendizagens dos estudantes. De toda forma, ficou evidente uma necessidade de abordagem holística sobre o som e sobre como disseminar conteúdo sobre ele, tentando fazer jus à sua inserção constante, diária e ininterrupta em nossas vidas, e acreditamos que a etnomusicologia é uma subárea da música que tem possibilidade teórica e metodológica de abrigar e sustentar essas provocações.

Referências

ALVES, Rubem. *O amor que acende a lua*. 8. ed. Campinas: Papirus, 1999.

BASTOS, Juliana Carla. Ética, escuta e emissão: o papel do músico na ecologia sonora. In: Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME – International Society for Music Education, Natal, 2017. *Anais... ,* 2017.

_____. Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa. 2019. 353 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – UFPB, João Pessoa, 2019.

_____. "Eu ouço o que sei ouvir. O resto, eu sinto...": a cultura e a sociedade no processo de escuta consciente. In: III Encontro Regional Nordeste da ABET / I Encontro Regional Norte da ABET: "Formação e Diálogos Interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira", Salvador, 2012a. *Anais...*, p. 109-114, 2012a.

_____. Meu sujeito de pesquisa é poluidor sonoro: reflexões sobre a dimensão fisicoacústica do som na etnomusicologia. In: X ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. *Anais...*, Porto Alegre (RS), UFRGS, 2021.

_____. Ouvido pensante ou ouvido neurótico? Simbolismo sonoro fora do frame da paisagem sonora. In: CASTANHEIRA, José C. S. et al. *Poderes do som:* políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular, 2020a. P. 179-193.

_____. Poluição sonora: uma tortura socialmente aceita. In: XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil, 2012b, Teresina. *Anais... ,* 2012.

_____. Ressignificações no campo da ecologia acústica: ouvir, compreender, politizar e existir. In: DUB, Chico (Org.). *Estudando o som:* 10 anos do Festival Novas Frequências – uma antologia. Numa Editora: Rio de Janeiro, 2020b. P. 90-103.

BERGLUND B, LINDVALL T, SCHWELA DH. *Guidelines for Community Noise*. World Health Organization, Geneva, 1999.

CAMPESATO, Lílian. Ruído e transgressão: uma aproximação com a psicanálise. In: *Seminário Música Ciência e Tecnologia*, n. 4, p. 245-253, 2012.

CONSTANTINO, Regina. Uma ecologia para o som: do rito ao rush. Londrina: o autor, 2014.

DAUGHTRY, Martin. Estruturas de escuta na guerra, ou quando um som é mais que um som. In: CASTANHEIRA, José C. S.; MAZER, Dulce. MARRA Pedro; LUCAS, Cássio;

ARRUDA, Mario; CONTER, Marcelo. *Poderes do som:* políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular, 2020. P. 55-72.

_____. Listening beyond sound and life: Reflections on Imagined Music. In: BERGER, Harris M. (ed.) et al. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*. Nova Iorque, 2022.

EINSENBERG, Andrew J. Space. NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). *Keywords in Sound*. London: Duke University Press, 2015, p. 193-207.

FÉRAUD, Olivier. Ethnographier les environnements sonores. In: *Ethnografphier les sens*, Paris: Petra, 2013. p. 117-147.

GUILLEBAUD, Christine (Ed.). *Toward an Anthropology of Ambient Sound*. New York: Routledge, 2017.

KENSKI, Vani Moreira. *Tecnologias e tempo docente*. Campinas: Papirus, 2013.

LABETS – Laboratório de Ética Sonora da UFPB. Série "Ética Sonora: possibilidades sociais de autonomia sonora", set. 2023. Disponível em: https://spotify.link/s4aOSIt55Cb. Acesso em: 15 set. 2023.

NOVAK, David. Noise. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). Keywords in Sound. London: Duke University Press, 2015. P. 125-138.

QUIGNARD, Pascal. Ódio à música. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *Educação sonora*: 100 exercícios de escuta e criação de sons. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

TROTTA, Felipe. *Annoying music in everyday life*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2020.

VEIGA, Manuel. Sustentabilidade e música: uma visão enviesada. In: *Música e Cultura*: revista da ABET, v. 8, n. 1, p. 19-33, 2013. Disponível em: http://musicaecultura.abetmusica.org.br/. Acesso em: 01 set. 2017.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. Environmental noise guidelines for the European region. Copenhagen, 2018. ISBN: 978-92-890-5356-3. Disponível em: http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0008/383921/noiseguidelines-eng.pdf?ua=1. Acesso em: 10 jun. 2023.

GT 4 - ETNOMUSICOLOGIAS NO/DO BRASIL: REVENDO O PASSADO, MAPEANDO O PRESENTE, PROJETANDO FUTUROS E DESCENTRANDO DEBATES

MÚSICA POPULAR, ESCUTA E ALTERIDADE

Reunindo elementos para uma etnomusicografia em arquivos sonoros

Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto
bernardofabris@ufop.edu.br

GT 4 - Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates

Resumo: Comunicação com vistas a discutir os embates entre objetividade e subjetividade científicos voltados à constituição do campo etnomusicológico e dos estudos em música popular urbana. Apresenta-se, como dispositivo analítico das pesquisas em música popular, o sentido da escuta - e de seus regimes - voltados a coleções de arquivos sonoros como campo etnográfico legitimado pelo *métier*, onde percepção, performance e representação gráfica criam subsídios para uma etnomusicografia das práticas em música popular com centralidade na experiência através da perspectiva parcial.

Palavras-chave: Políticas de escuta; alteridade; música popular; etnografia em arquivos sonoros; representação musical.

POPULAR MUSIC, LISTENING AND ALTERITY

gathering elements for an ethnomusicography in sound archives

Abstract: Communication concerning to discuss clashes between scientific objectivity and subjectivity aimed at the constitution of the ethnomusicological field and studies in urban popular music. Listening - and its regimes - is proposed as analytical device for research in popular music focused on collections of sound archives, presented as an ethnographic field legitimized by the *métier*, where perception, performance and graphic representation create subsidies for an ethnomusicography of practices in popular music, with special focus on experience through partial perspective.

Keywords: Listening Policies; Alterity; Popular Music; Ethnography in Sound Archives; Musical Representation.

Introdução

Donna Haraway, em seu texto *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, nos convida a questionar a objetividade científica a partir de um olhar derivado da epistemologia feminista, de como *significados e corpos são construídos* expondo as engrenagens de poder – e as fissuras - do conhecimento científico estabelecido. Como alegoria, a autora cunha a imagem do truque de deus, do olho onipresente que tudo vê: “Mas é claro que esta apresentação da visão infinita é uma ilusão, um truque de deus” (HARAWAY, 1995, p. 20).

Assumindo uma pergunta da própria autora, esta alegoria referenciada no sentido da visão poderia ser aludida a outras proposições sensoriais: “Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão?” (HARAWAY, 1995, p. 28). A questão emerge como gatilho para discussões epistêmicas e ontológicas dadas pelos paradoxos entre objetividade/subjetividade e sujeito/objeto, desenvolvendo-se, dentro da tradição antropológica, em uma perspectiva interpretativista, em comunhão à hermenêutica e à fenomenologia.

Pretende-se expor, nesta breve comunicação de caráter ensaístico, alguns pontos que tangenciem possíveis elementos que venham a constituir estratégias a uma etnografia de arquivos sonoros - mormente localizados na constituição do campo da música popular urbana - com centralidade no agenciamento da escuta como elemento articulador entre a objetividade científica e a emergência das subjetividades próprias ao trabalho antropológico.

Sobre Música, Antropologia e a constituição do campo Etnomusicológico

Partindo da categoria sonora estabelecida academicamente, a música, algumas aproximações entre esta e os estudos em antropologia – e às ciências humanas - tem sido realizadas desde muito, uma vez que tal domínio é relevante em vários contextos humanos. Estudos fundacionais inseridos nos devires da constituição do campo podem ser referenciados em Guido Adler, conforme citado por Menezes Bastos:

> Uma nova e extremamente importante sub-região desta parte sistemática é a "Musikologie", isto é, a Musicologia Comparada, cuja tarefa é comparar a produção tonal, especialmente os cânticos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios, com propósito etnográfico e classificá-la, na sua diversidade, de acordo com suas características (MENEZES BASTOS, 2014, p. 53).

O campo que se inaugura a partir de então, chamado inicialmente de Musicologia Comparada, denota claramente a funcionalidade da música enquanto subsistema cultural resultante de uma totalidade. Tem-se aí a objetividade do método científico implicado em uma etnografia de coleta e amostragem. A herança estrutural-funcionalista, exponenciada pelos estudos de Malinowski, desdobra-se em uma denominação para o referido campo disciplinar para a Antropologia da Música – conforme passou a ser mencionado - somente adquirindo feições modernizantes com Alan Merriam que em seu livro *The Anthropology of Music* (1964), distingue os enfoques de explicação e compreensão de uma produção musical *da* cultura – em seu sentido totalizante - para outra *na* cultura. (MENEZES BASTOS, 1999).

Por ser um campo interseccional entre duas matrizes disciplinares, antropologia e música, os distintos campos de produção de conhecimento denotam *per se* tensionamentos e atritos, muito ao que se relaciona com suas representações de legitimação e consagração científicas, conforme destacado ainda por Menezes Bastos, onde o autor sublinha os territórios de negociação relativos à hierarquia operativa interna a esta interseccionalidade (MENEZES BASTOS, 1999).

Dos paradoxos mencionados por Menezes Bastos, sobressai a verdade objetiva viso-verbal sobre a subjetividade interpretativa sonora, representações das fricções políticas

decorrentes dos embates entre as disciplinas Antropologia e Etnomusicologia em suas disputas por legitimação na ágora acadêmica. Esta evocação ao sentido visual na cultura científica e, por conseguinte, na Ocidental, comumente solapa a atenção que seria devotada a outros sentidos e, notadamente, aos estímulos aurais.

Como decorrência das contestações demarcadas no excerto exposto anteriormente, e para lidar com o alargamento dos limites do termo "musical" - pelo seu caráter de categoria universal etnocentrada - o antropólogo e etnomusicólogo Steven Feld desenvolveu o termo "acustemologia"[1] para lidar com uma antropologia transcendente à limitação da categoria música, passando a se referir às sonoridades como ente relacional de determinado ambiente, em consonância às tendências dos estudos em comunicação e sonologia[2] desenvolvidos a partir de meados do século XX.

A despeito da relevância dos estudos de Feld para a área, a questão reside – neste caso específico - na escolha do termo "acústico" para lidar com a percepção sonora. O desajuste se desenvolve pelo fato de que a percepção humana, mesmo lidando com eventos acústicos, relaciona-se com o som de maneira psicoacústica[3], ou seja, o som experienciado é o som percebido – psicoacústico - e não o som existente – acústico - uma vez que há sonoridades que estão para além do campo audível humano, além de ilusões auditivas provocadas por essas interações, como o efeito de mascaramento - quando um som sofre apagamento em função de outro mais intenso - que reforçam a ideia de escutas impermanentes, dadas entre a objetividade e a subjetividade.

Muito embora o fenômeno sonoro - tangível através de experiências de escuta - apresente-se em toda sua complexidade subjetiva - tal qual mencionado - parece ainda haver, ao menos em parte do *métier* musicológico nacional, a necessidade de sua justificação pela simplificação objetiva das ciências positivas. Esta tendência em procurar explicações que relacionem a constituição da categoria música às ciências naturais é possível de ser rastreada pela constituição instável do campo - entre o artístico e o científico - e da frágil autonomia e isolamento de seu escopo epistêmico[4], sendo que é à ela, muitas vezes, utilizado discurso que reduz sua

[1] Feld desenvolve tal perspectiva no referencial trabalho Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression.

[2]Subcampo científico de caráter interdisciplinar relacionado às ciências da música em conexão com a acústica, a psicoacústica, à música eletrônica e à informática, dentre outras intersecções.

[3]Segundo Henrique (2002, p. 860): A psicoacústica é um ramo da psicofísica que estuda a relação entre os estímulos acústicos e as sensações auditivas (Roederer, 1995). O seu âmbito restringe-se a compreender porque é que determinados estímulos provocam certas sensações auditivas. Rasch & Plomp (1982) referem-se à psicoacústica musical como sendo a área em que se estudam as caracetrísticas subjectivas dos sons musicais assim como os fenómenos que ocorrem quando ouvimos diversos sons simultaneamente (como acontece quando ouvimos música).

[4]Refiro-me à Música enquanto categoria artística ocidental e que, enquanto traço historicamente localizado, é geradora de auto recursividade analítica, naquilo que se constituiu enquanto campo da 'teoria da música'. Para se tornar 'logia'

complexidade aos estudos da cultura material, ao lançar mão - por exemplo - da organologia de Hornbostel com fins taxonômicos e classificatórios, ou em seus processos de racionalização voltados à estruturação melódica-harmônica - quando da música Ocidental - e do domínio consciente dos meios técnicos com centralidade na escrita notacional. Estas abordagens, de caráter analítico e positivista, prestam-se grosso modo a conferir sentido de falsa palpabilidade ao fato sonoro, além de superlatividade ao estímulo visual, ou viso-verbal. Tal perspectiva se apresenta consoante às críticas empreendidas por Samuel Araújo e Gaspar Paz que destacam as visões reducionistas e utilitaristas voltadas aos estudos sonoros e de sua descontextualização enquanto fenômeno de raridade: "prevalecendo uma atitude utilitária de aplicação acrítica de modelos gerados em contextos alheios aos enfocados." (ARAÚJO; PAZ, 2011, p. 224)

Por outro lado, para a etnomusicologia, o arcabouço antropológico intervém de maneira expressiva em relação à reflexividade da escrita científica, naquilo que aqui se considera enquanto prática subjetiva, tangenciado por Marilyn Strathern (2014) no que concerne à dupla visão do trabalho antropológico dividido entre a etnografia – objetiva - e a análise antropológica – subjetiva, muito embora em uma perspectiva de distanciamento da lógica dualista-cartesiana - os dois campos sejam reciprocamente retroalimentados.

Retornando à questão de Haraway - dos poderes sensoriais a serem cultivados - também Tim Ingold declara: "Observar significa ver o que acontece no entorno e, é claro, também ouvir e sentir" (INGOLD, 2016, p. 406). Ingold enfatiza uma observação agenciada pelos sentidos, em uma diligência do conhecimento, sem cindir no ato da observação a objetividade (e não objetificação) da subjetividade. Durante a observação participante o observar e o participar compõe dois lados da experiência, um devotado às habilidades de percepção e o outro à capacidade de julgamento. Se transposto para as categorias das sonoridades em um ambiente de observação participante, o etnógrafo pode incorporar à sua prática uma percepção que transcenda o olhar etnográfico incorporando de maneira consciente também uma escuta etnográfica atenta, ativa e criativa.

Sobre políticas de escuta, alteridade e fonografia

(Noleto 2020), necessita necessariamente se aproximar de campos epistêmicos consagrados e que permitam sua contextualização, tais como as Ciências Sociais, a História ou a Filosofia. Ainda em conformidade com Noleto (2020, p. 1): Não ignoro que a música em sua dimensão artística tenha sido (e continue sendo) importante para todo o processo de construção de um pensamento científico no Ocidente. É notório que o conhecimento ocidental, com destaque para a Filosofia e Antropologia, tem utilizado a música como objeto de reflexão que garantiu um bom legado epistemológico à ciência. De Platão a Deleuze, a música tem sido de extrema relevância para que pensadores/as e pesquisadores/as produzam suas conceituações nos mais diversos campos do saber. Entretanto, como pretendo demonstrar ao longo deste texto, a Música (como área do saber) aparenta, com muita frequência, ser uma fornecedora de metáforas às outras ciências e raramente se constitui como uma produtora de conceitos que são capazes de abalar epistemologicamente os outros campos científicos

As distinções entre os atos de ouvir e escutar tem sido enfatizados por alguns autores de áreas diversas dos estudos musicais, tais como Pierre Schaeffer (1966)[5]; Murray Schafer[6] (2001); José Miguel Wisnik (1989); Lucia Santaella (2001)[7] e Lucy Green (2002)[8], dentre outros, que em distintas abordagens musicológicas – resumidamente – sublinham que o ato de ouvir seria atinente ao estímulo físico sensório, enquanto escutar denota um nível maior de atenção e agência – perceptivo e cognitivo - frente ao estímulo sonoro perscrutado.

Destas distinções, desdobram-se conceituações referentes a diversos regimes de escuta, onde determinadas práticas sociais – ligadas ou não à fruição e à produção musical – articulam formas de recepção de determinado evento sonoro. Um exemplo bastante claro na modificação dos modos de escuta pode ser aludido aos processos de reprodutibilidade técnica das gravações fonográficas, tal qual revelado por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Muita embora o ensaio de Benjamin seja fundamentalmente dedicado à fotografia e ao cinema, o autor inclui o fenômeno das gravações fonográficas e sua reconversão funcional na sociedade: "A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado em uma sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto."[9] (BENJAMIN, 1969, p. 168).

Nesse processo, a música – assim como as artes da reprodutibilidade - passa a ser dessacralizada e os espaços consagrados à escuta musical, como as salas de concerto, são substituídos por locais domésticos e pelas atividades ordinárias da vida cotidiana. Nesse outro contexto, as gravações constituem novos locais ou ambientes sonoros, impregnados por gestos da performance atinentes àquela representação específica. Estes grupos de registros, muitas vezes, passam a compor coleções e arquivos, seja de seus autores, seja de indivíduos[10] ou instituições que as detém.

---

[5] Recomenda-se, como discussão ao trabalho de Pierre Schaeffer o texto de Glauber Duarte Marini e Rafael B. Gimenes Toffolo: *O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merlau-Ponty.*

[6] Vide: Murray Schaffer. *A afinação do mundo*.

[7]Referências aos regimes de escuta em Wisnik e Santaella integram a obra de Carlos Eduardo de Souza Campos Gramja:*Musicalizando a escola: música conhecimento e educação*.

[8] Vide: Lucy Green: Music, informal lerning and the school.

[9] Atinente às modificações dos regimes de escuta musical, Pierre Schaeffer em seu *Traité des objets musicaux* (1966) apresenta de maneira precursora elementos para definição de quatro distintas funções da escuta voltados à constituição do que o autor elabora enquanto objetos sonoros. Sua abordagem trouxe, de maneira inédita para a musicologia, a centralidade da experiência para os fazeres musicais com centralidade na audição, muito embora, o autor desenvolva seus argumentos a partir da lógica dualista-cartesiana amparada fundamentalmente em Husserl dado pelo binarismo entre a objetividade quantificável e a subjetividade transcendente, conforme argumentam Marini e Toffolo (2009, p2): A tendência objetivista é notada na preocupação do autor em circunscrever um objeto sonoro que pode ser medido, analisado e classificado. Por sua vez, através do recurso husserliano da redução fenomenológica, observa-se a tendência subjetivista, já que tal redução coloca o objeto sonoro numa categoria transcendente à experiência.

[10]Como exemplo de coleções particulares destaco o importante trabalho deFlavia Toni. A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade. São Paulo: Editora SESC, 2004.

Historicamente, a musicologia comparada de Adler se consolidou em torno de arquivos, especialmente do *Phonogrammarchiv* do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, e outros acervos notabilizaram-se por organizar material que, conforme Menezes Bastos, definiram os meios pelos quais os estudos sobre a alteridade musical se organizaram:

> Phonographic archives are auditory versions of ethnographic museums and, like the latter, are shrines for imaginning "otherness" par excellence. In these archives, phonoghrams are documents (from the Latin docere, "to teach"). That is to say, they are instruments of teaching through which musicologists first fabricate privetly their knowledge of the "Other" and then dissiminate this to the public (MENEZES BASTOS, 1991, p.238).

Da citação supramencionada, destaca-se a função das gravações fonográficas em marcar o lugar da alteridade como o *Outro* a ser classificado, definido, comparado, e as gravações organizadas enquanto documentos - *docere* - dedicadas a ensinar, sendo que, se por um lado os *Outros* presentificados através de seus registros sonoros puderam ser expostos a maior difusão de suas culturas músico-sonoras, por outro, submetem-se a regimes de estigmatização e estereotipação marcados por políticas de controle definindo a *outridade* como exótico, ou, como ressalta o mesmo autor, do *ex-acústico* (MENEZES BASTOS, 1991).

Metodologicamente, Adriana Vianna no texto *Etnografando Documentos: uma antropóloga em meio a processos judiciais* destaca a possibilidade de se encarar estes arquivos como aldeias-arquivo: "considerando os processos como simultaneamente artefatos e artífices de realidades sociais"(VIANNA, 2014, p. 53). No caso, arquivos fonográficos operam esta dupla função na medida em que, se por um lado se prestam enquanto artefatos - muitas vezes artísticos - de determinada produção cultural de um grupo ou indivíduo, também tornam-se artífices por serem agentes mediadores de devires estéticos e estilísticos do campo afetando seu meio, tal qual ocorre com o jazz estadunidense[11] e com outras práticas relacionadas a formas de música popular urbana associadas à auralidade e à cultura de massas, prática que envolve a escuta, o mimetismo gestual e a experimentação[12] como processos de

[11]Para mais informações sobre as práticas de aprendizagem no jazz através da escuta fonográfica vide BERLINER, Paul. Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation. 2ed. EUA: University of Chicago Press, 1994.

[12]Maria Eugenia Dominguez em seu texto *Música e cura entre os flauteros chané e guarani do oeste do Chaco* descreve os processos de aprendizagem das comunidades indígenas no noroeste argentino, numa descrição que se aproxima daquilo que aqui se indica como práticas aurais (DOMINGUEZ, 2021, p. 90-91): As competências necessárias não são adquiridas através de um processo de "transmissão oral", seguindo as classificações da etnomusicologia mais antiga. Na verdade, não há transmissão nem oralidade aqui. Há escuta, observação e muita prática. Há um ritmo que se impregna nos próprios gestos através da percepção dos toques alheios, das memórias que evocam as melodias ouvidas e das possibilidades oferecidas pelo material e pela forma da flauta de que se dispõe. Em síntese, o aprendizado dos flauteros não resulta de um treinamento sistemático dirigido por um mestre, mas de horas e horas de prática em grupo, que aparentemente não tem outra finalidade senão a diversão.

transmissão de seus códigos. Izomar Lacerda reforça esses pontos em seu trabalho *Nós Somos Batutas* (LACERDA, 2011, p. 26):

> Sugiro que os conteúdos de acervos podem ser entendidos de um lado, como atores (Latour, 2008), uma vez que, em suas relações, podem imprimir mudanças e ensejar efeitos sobre outros atores; de outro, por sua vez, elemento de distinção (Bourdieu, 2002, 2008) e fonte de poder nos âmbitos (campo) de disputas simbólicas.

Escuta e representação na música popular - por uma etnomusicografia em arquivos sonoros

Uma vez adotados arquivos sonoros como possíveis campos do trabalho etnomusicológico[13] outra questão que se apresenta em estudos dessa natureza diz respeito à representação gráfica dos sons pela transcrição dos eventos para plataforma visual. Já Charles Seeger (1958) sugeria abandonar o pentagrama de prática comum ocidental - de características prescritivas - por outras plataformas que pudessem ser melhor adaptadas à descrição de eventos sonoros, principalmente, aos que não fossem afeitos às categorias musicais eurocentradas. A proposta, já bastante debatida em Bruno Nettl (1964), não encontrou ressonância - ao menos imediata - dentro da comunidade etnomusicológica. Percebe-se, por exemplo nos trabalhos de John Blacking (1995) e Alan Merriam (1964), a continuidade de transcrições no formato de pentagramas e, mesmo junto a etnólogos como Seeger (1970) e Menezes Bastos (1999, 2019), os grafismos musicais são utilizados como recorrências. Seeger resume de maneira bastante objetiva a escolha pela plataforma gráfica ocidental ao escrever o Prólogo de *A Festa da Jaguatirica*:

> Embora outros sistemas para transcrever os sons musicais possibilitem aos analistas representar mais tipos de informação sônica que a notação em pentagrama padrão que Rafael usa neste livro, a vantagem desta é que ela é pelo menos familiar para quem aprendeu um instrumento musical "por música". **O que ela perde em detalhe ganha em acessibilidade**. (SEEGER, 2023, p. 18-19, grifo meu)

Contemporaneamente, ao que se percebe, a prática transcricional em pentagrama também prevalece para estudos em música popular, muito embora persista no meio - principalmente antropológico - resistência a este tipo de representação gráfica com vistas às suas análises e classificação. Entretanto, destacam-se iniciativas que incluem ajustes importantes às plataformas gráficas de modo a mitigar a parcialidade da herança prescritiva do pentagrama. Nesse caso, percebe-se - diria - como tendência, a adoção de outras formas

[13] Destaco comentário de Rafael Noleto sobre a adoção do campo de arquivos fonográficos pela Etnomusicologia com aporte historiográfico (NOLETO, 2020, p. 9): Por exemplo, hoje é possível vislumbrar a constituição forte de um campo da Etnomusicologia histórica, ou seja, um ramo de pesquisa que problematiza acervos fonográficos etnomusicológicos, tratando de revisionar a história e a ética da pesquisa em Etnomusicologia desenvolvida no passado, cruzando o campo etnomusicológico com o histórico.

representacionais que se afiguram concomitantes àquela, como tablaturas, imagens de envelopes sonoros, áudio-partituras, mapas sonoros ou mesmo quadros sinópticos desenvolvidos a realçar visualmente determinado parâmetro considerado nas descrições etnográficas, numa abordagem que tende a ser multi-representacional, tal qual realizada pela cartografia ao descrever distintas características de determinado território[14], distinguindo-se entre si conforme os objetivos e parâmetros a serem considerados.

No caso de trabalhos etnográficos voltados à música popular urbana, um dado característico é o de considerar as performances instrumentais - em seus contextos - com ênfase aos dados interpretativos como ponto nevrálgico das etnografias - o escopo da escuta do transcritor volta-se não exatamente às recorrências de estruturação entre canções de determinado grupo social - estratégia argumentada por Merriam - mas aos aspectos de distinção e raridade de determinado evento sonoro e que venha a representar o perfil de um músico, quando da etnografia de uma trajetória profissional ou em um estudo de caso realizado de maneira contextualizada.

No Brasil, trabalhos com tais matizes também se destacam, principalmente em manifestações populares que lidam, em alguma medida, com a partitura de tradição europeia já em seu meio de origem. No caso do etnomusicólogo, percebe-se que, em muitos casos, além de ter treinamento musical, o profissional deva estar inserido musicalmente no *métier* que observa, tornando - em alguns casos - tênue as questões entre nativo e *outsider*[15]. Fato é que, mesmo tratando-se de fenômenos sonoros, e muitos deles continentes de arquivos de áudio, a disponibilização dos registros sonoros em si em trabalhos acadêmicos com tais características ainda é escasso.

Sugere-se, dado os avanços e popularização de dispositivos de reprodução de gravação em formatos digitalizados de áudio, o acesso a *links* ou códigos QR - resguardadas questões éticas referentes à autoria e divulgação de obras e *performances* - privilegiando-se um contato

[14]Citem-se algumas teses de doutorado em Antropologia Social realizados dentro do Núcleo de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) da Universidade Federal de Santa Catarina e que contribuem com tal perspectiva, a saber: *Mistura musical alto-Xinguana: o ritual mortuário e sua alegria a partir dos Ywalapíti*, de João Carlos Albuquerque Souza de Almeida; *De cônjuges a oponentes: música e festa entre os Katukina do Rio Biá (oeste amazônico);* de Kaio Domingues Hoffmann; *Piyaretsi: musicalidades rituais entre os Ashenîka do Rio Amônia da amazônia acreana* de Izomar Lacerda e *Chiquinha Gonzaga em Discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira*, de Rodrigo Cantos Savelli Gomes.

[15](NOLETO, 2020, p. 7): Fato é que hoje observamos uma mudança epistêmica que afeta tanto a Musicologia quanto a Etnomusicologia: por um lado, a Musicologia tem adotado uma postura hermenêutica e pós-estruturalista que valoriza o contexto social, a diversidade de fontes primárias e a subjetividade interpretativa. Por outro lado, a Etnomusicologia tem operado cada vez mais num plano intracultural, tendo em vista que as alteridades musicais estudadas pelos/as etnomusicólogos/as estão cada vez mais (e de modo cada vez mais complexo) integradas à sociedade do/a pesquisador/a, estando próximas geograficamente, culturalmente e epistemologicamente após o desmantelamento do mundo, causado pelo colonialismo, imperialismo e a globalização das culturas.

sensível com a escuta, já que arquivos com estas características também se afiguram enquanto representações. O próprio termo fonografia traz em sua etimologia algo como *escrever o som* - portanto, uma maneira de registro voltado ao sentido perceptivo como agenciador do conhecimento incorporado, reificando práticas sensíveis em um ambiente próprio à subjetividade da pesquisa etnomusicológica: "O ouvir, como a visão, manifesta um apelo do corpo, e através desse apelo o corpo se faz mundo." (ARAÚJO; PAZ, 2011, p.218):

Considerando que, conforme pontua Umberto Eco (1971), a própria fruição da obra de arte se configura enquanto uma maneira de performá-la, sendo a performance compreendida como experiência central da prática etnográfica onde "a análise não é necessariamente uma atividade posterior à escuta" (JUNQUEIRA, p. 34, 2023) mas concomitante a ela, , como advoga Anthony Seeger: "Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música."(SEEGER, 2008, p. 256). Assevera-se desta forma que o próprio registro sonoro possa se constituir enquanto escritura do referido evento, trazendo à tona o aspecto da experiência como referência primordial para uma etnomusicografia da música popular.

Considerações finais

Trazer à tona o sentido aural como dispositivo de articulação de políticas do campo etnomusicológico, especialmente voltado aos estudos em música popular urbana, abre novas perspectivas para que a subjetividade experimental - e a impermanência da escuta - tornem-se elementos fundamentais para se encarar a prática etnográfica no meio. Os exemplos aqui tangenciados buscaram dar ênfase a produções que emergem como saberes fora das delimitações dos cânones disciplinares - seja da Musicologia ou da Antropologia - tendo nos registros sonoros - normalmente fonogramas - elementos distintivos de sua legitimação.

Ao incluir a subjetividade da visão, e da percepção sensorial para produção do conhecimento científico, Haraway desvela os limites da própria objetividade, localizando-a nos parâmetros de uma perspectiva parcial, ou seja, diferentemente da objetividade positivista das ciências duras e do método científico supremacista – branco, masculino, eurocêntrico e colonial - por se mostrar inapropriado à mensuração daquilo que não pode ser quantificado. A tomada de consciência dada pela experiência da subjetividade na escrita antropológica é de fundamental importância para a descrição dos eventos intangíveis e imponderáveis, neste caso, em sua acepção etimológica – do que não pode ser pesado.

Desta forma, buscou-se demonstrar a importância da utilização de distintos regimes de escuta - de escutas contextualizadas - dadas na relação entre pesquisador e objeto em um

ambiente de arquivos sonoros - majoritariamente fonográficos - tão caros ao campo da música popular urbana. Destaca-se a possibilidade da realização de etnografias que tenham como centralidade abordagens multi-representacionais conduzidas por práticas reflexivas, contextualizadas e organizadas em torno do que aqui se propõe enquanto uma etnomusicografia em arquivos sonoros.

Referências

ALMEIDA, João Carlos Albuquerque Souza de. *Mistura musical alto-xinguana*: o ritual mortuário e sua alegria a partir dos Yawalapíti. 2023. 189f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. *Terceira Margem* (Rio de Janeiro), Número 25, p. 211-231. Jul. a Dez. 2011.

BLACKING, John. The problem of musical description. In: BYRON, Reginald (Org.). *Music, culture & experience*: selected papers of John Blacking. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1995, p.54-72.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. GRÜNNEWALD, José Lino (trad.). In: *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 165-196.

DOMINGUEZ, María Eugenia. Música e cura entre os flauteros Chané e Guarani do oeste do Chaco, In: DOMINGUEZ, María Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Arte, som e etnografia*. Florianópolis: Editora UFSC, 2021. p. 83-100.

ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p.352.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. 2 ed. EUA: University of Pennsylvania Press, 1982. 297p

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Chiquinha Gonzaga em discurso*: narrativas sobre vida e obra de uma artista. 2018, 366 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola*: música, conhecimento e educação. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2010. 160 p.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school*. Inglaterra: Routledge, 2008. 213 p.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (Campinas), Situando Diferenças, Vol. 5, 1995, p. 07-41

HENRIQUE, Luís L. *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOFFMANN, Kaio Domingues. *De cônjuges a oponentes*: música e festa entre os Katukina do rio Biá (oeste amazônico). 2023, 484f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

INGOLD, Tim. Chega de Etnografia! a educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*. (Porto Alegre), v. 39, n.3, p. 404-411, Set. a Dez., 2016.

JUNQUEIRA, Humberto. *O choro em contexto*: nas baixarias de Mozart Secundino. Teresina: Cancioneiro, 2023. 264 p.

LACERDA, Izomar. *Nós somos batutas*: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. 2011, 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

_____. *Piyaretsi*: musicalidades rituais entre os Ashenĩka do rio Amônia da Amazônia acreana. 2021, 316f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica kamayurá*: para uma antropologia da comunicação do Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 1999. 302 p.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno*, Vol. 1, N. 1, p. 49-101. Jan. a Jul., 2014.

_____. *A festa da jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2019. 524 p.

_____. Phonographic recording as “our” emblem for the music of the “other”. Towards an anthropology of the musicological juncture: Vergleichende Musikwissenschaft, ethnomusicology and historical musicology. In: BAUMANN, Max Peter (ed.) *Music in the dialogue of cultures*: traditional music and cultural policy. Alemanha: Florian Noetzel, 1991. p.232-242.

MARINI, Glauber Duarte; TOFFOLO, Rafael B. Gimenes. O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merlau-Ponty. *IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá* (EPEM), Maringá, 2009. p.1-16.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. EUA, Illinois: The Northwestern University Press, 1964. 376 p.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. EUA: The Free Press Glencoe, 1964. 306 p.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. Revista Opus, v. 26, n. 3, p. 1-22, Set-Dez 2020.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música; CIRINO, Giovanni (trad.) *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17,2008. p. 237-259.

_____. *Os Índios e nós*: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980. 181 p.

_____. Prólogo. In: MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2019. p. 18-25.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. Oxford University Press, *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, 1958. p. 184 – 195.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966. 720 p.

SCHAFER, R. Murray. FONTERRADA, Marisa Trench (trad.). *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 382 p.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In:___. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. p. 133-154.

TONI, Flavia (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. 323 p.

VIANNA, Adriana. Etnografando documentos: uma antropóloga em meio a processos judiciais. In: CASTILHO, S.R.R.; SOUZA E LIMA, A.C.de; TEIXEIRA, C.C. (org). *Antropologia das Práticas de Poder*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2014. p.43-70.

ETNOGRAFIA DO JARÊ:

Estudos preliminares sobre música e religiosidade na Comunidade Quilombola do Remanso.

Beverly Seixas Paz
Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual – LEAA/Recôncavo
beverlyseixas@gmail.com
GT 4: Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates

Resumo: A presente abordagem busca a construção de uma etnografia cultural e musical do Jarê, que é um culto típico realizado na região da Chapada Diamantina, estado da Bahia. A pesquisa de campo percorre a historiografia inerente a Comunidade Quilombola do Remanso, localizada nos arredores do Pantanal Marimbus, município de Lençóis, inseridos na Área de Proteção Ambiental (APA) Marimbus/Iraquara; realizando coleta de repertório cultural e etnomusicológico, visando avanços estratégicos frente aos quadros de emergência climática e atividades de turismo predatório. A centelha da pesquisa nasce do meu encontro e convivência com moradores do Povoado, que através de conhecimentos familiares ancestrais, desempenham esse trabalho religioso sem reconhecimento dos órgãos governamentais, e quando falamos isso, queremos trazer aos leitores e apreciadores da cultura popular brasileira a necessidade primária em obtermos, através de dossiês, a titulação desta prática como Patrimônio Cultural do Brasil, por intermédio de pesquisas bibliográficas e narrativas de quem com muito conhecimento oral, atua para manter essa ocupação ano a ano, com muitas dificuldades que são inerentes do racismo estrutural e ambiental perpetuado no país desde o período colonial.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Patrimônio; Quilombola.

ETNOGRAPHY OF JARÊ:

Preliminary studies on music and religion in the Comunidade Quilombola do Remanso.

Abstract: This plan is to create a cultural and musical ethnology of Jarê, a popular cult that takes place in Chapada Diamantina, Bahia state. The study examines the background of the Comunidade Quilombola do Remanso, situated on the fringes of Pantanal Marimbus, in the city of Lençóis. It is part of the strategic initiatives undertaken in the Marimbus/Iraquara Environmental Protection Area (APA) to deal with climate emergencies and predatory tourism activities. The spark of research is born from my encounter and coexistence with residents of the Village, who through ancestral family knowledge, perform this religious work without recognition of government agencies, and when we say this, We want to bring to readers and appreciators of Brazilian popular culture the primary need to obtain, through dossiers, the title of this practice as Patrimônio Cultural do Brasil, through bibliographical and narrative research of those with much oral knowledge, acts to maintain this occupation year by year, with many difficulties that are inherent in the structural and environmental racism perpetuated in the country since the colonial period.

Keywords: Etnomusicology; Patrimony; Quilombola.

Considerações Iniciais

Desde experiências que passei na região costeira do extremo sul do Brasil, entre os anos de 2012 a 2017, atuando com segurança do trabalho, monitoramentos ambientais, educação ambiental e participação ativa na rotina com moradores de comunidades onde residem pescadores artesanais e industriais, entendi as condições de vulnerabilidade inerente a boa parte da nossa classe trabalhadora.

No ano de 2018, desembarquei na Bahia – especificamente na Chapada Diamantina, e no encontro de saberes tradicionais de povos rurais pescadores, pude compreender e vivenciar as necessidades, junto aos riscos de ser um cidadão em prol da luta por direitos fundamentais desses lugares, onde vivem-se culturas e estilos de vida relevantes para o povo pobre, negro, rural e periférico.

A centelha da pesquisa nasce do meu encontro e convivência com moradores de um povoado – a Comunidade Quilombola do Remanso, que através de conhecimentos familiares ancestrais, desempenham esse trabalho religioso sem reconhecimento dos órgãos governamentais. É por isso, que há a necessidade primária em obtermos, através de dossiês, a titulação desta prática como Patrimônio Cultural do Brasil, entre outros.

Existe a Associação Quilombola do Remanso, entidade que surge por meio de escritos populares de quem aqui estava, desde meados do ano 1959. Encontram-se no formato de trovas poéticas e fichas de inscrição, os primeiros relatos das lideranças, as quais realizavam movimentos comunitários em parceria com pessoas da zona urbana de Lençóis, que mantinham poder aquisitivo e visibilidade política local.

Seu primeiro nome de fundação está registrado como Sociedade Beneficente dos Pescadores do Remanso (REMANSO, 1967). Há citado, nos agradecimentos de um dos livros dos professores Orlando Senna e Itamar Aguiar, como Sociedade São Francisco dos Pescadores de Remanso (SENNA; AGUIAR, 2016, p. 07). São tantos caminhos, onde está notório a popularidade brasileira vivenciada na rotina rural camponesa e doméstica das pessoas daqui.

Saberes tradicionais e a oralidade são pilares para entender a maestria em cada diálogo, junto a maneira de aprender e palestrar sobre o costume existente. Como participantes dos processos de trabalho, vivem-se adversidades e pouco acesso de fato as distribuições de verbas públicas, devido aos condicionantes marcados pelo esquecimento e apagamento, julgadas pela cor e raça. Todo cuidado é pouco para tratar de um assunto que revira a malignidade do processo escravagista, que centraliza costumes discriminatórios, exploratórios e racistas.

A musicalidade do Jarê, possui uma estética comunitária e familiar desde as necessidades que antecedem as datas, que no Pov. Remanso, majoritariamente são as mulheres quem dispõem de oferecer a celebração. Ouvimos sons de atabaques desde a alvorada e no decorrer de todo dia … ainda mais quando há contato com os encantados

presentes na casa. Preferencialmente, o toque tem que ser rítmico e compassado, respeitando a velocidade que a cantadeira ou cantador iniciam as cantigas.

No andamento das celebrações, cantorias e rezas para os caboclos, nota-se o diálogo entre os três tocadores, que mantém a batida mais firme ou mais suave para que a santidade se manifeste. Segundo eles, na hora mais adequada – o que não é regra, pois relatamos a sensibilidade espiritual e individual no culto, com vertentes rurais e sertanejas do país, existente na Comunidade Quilombola do Remanso.

Passo a passo está sendo possível, através de entrevistas com líderes que celebram todos os anos o Jarê do Remanso, obter aprendizado e relatos em formato de metadados sobre as celebrações – especificamente em modelos de fonogramas. Possibilitam-nos irmos em busca de reconhecimento de títulos para fomento em território nacional, e por sua vez, a salvaguarda esteja garantida por Lei, através dos registros de campo sobre a rotina camponesa e quilombola.

Com os sujeitos, o intuito é internalizar valores sociais sobre o tema musical do Jarê. É um importante processo para ser notado pela sociedade, em busca da titulação como Mestre de Jarê junto ao IPAC/IPHAN e demais órgãos nacionais e internacionais, sempre frisando que as entrevistas, sensibilizadas pela experiência são partes fundamentais no trabalho de pesquisa.

Em contrapartida social, buscaremos agregar no desempenho pedagógico positivo de crianças, jovens e adultos, estudantes da Escola Municipal Terezinha Guerra Athayde Macedo, localizada na comunidade. Ambicionamos que a Educação Ambiental e Quilombola façam parte dos pilares de ensino, e as práticas culturais sejam repassadas de mesma forma que a experiência das narrativas, por intermédio dos saberes hereditários.

Através de Brasil e da Silva (2022, p. 87) "… creemos también que es importante pensar en caminos más sensibles y afectivos para la práctica pedagógica, tanto en la planificación como en la evaluación.". Os trajetos que os autores mencionam, nos mostram que as propostas relacionadas aos povos tradicionais devem ser atendidas enquanto sua essência, que visa a seguridade e o ciclo entre pensamento crítico, sensibilidade e articulação.

São caminhos discutidos por Brasil e Silva (2022), visando contribuições técnicas para a educação musical em consonância com a multidisciplinaridade, pois são diversas culturas presentes nas regiões universitárias. Pensando na compreensão, nos processos do ensino e das

avaliações, apresenta-se diagramas que analisam “outras fronteiras, outras disciplinas” (p. 88) por intermédio do interesse, participação, assistência, avanço teórico e interação com os colegas.

O método será através dos conceitos e referências, que tratam as entrevistas narrativas como forma de elaborar os trabalhos em campo. Para que sigamos parâmetros qualitativos de pesquisa, desenvolvemos desde 2018 os primeiros contatos com o culto do Jarê do Remanso. No período dos anos 2022/23 estamos aperfeiçoando as técnicas, através da leitura de artigos, transcrições e captação fonográfica de nossas conversas.

Ressaltamos sempre a ética e o respeito com os sujeitos integrantes, no processo de construção dos assuntos étnicos culturais e raciais de matriz afro-indígena brasileira, presentes na Comunidade Quilombola do Remanso.

É demasiado esse contexto entre as pessoas naturais do povoado. Vamos aferir com profissionalismo as informações apresentadas, e tornar público os saberes cultivados aqui, para fazer parte dos espaços de produção intelectual nos mais variados locais que debatem o tema. Queremos deixar o legado para as novas gerações e que sejamos referências no ramo da oralidade.

Desenvolvimento e suas subdivisões

Larrosa Bondía traz a reflexão que “[…] pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece […]” (BONDÍA, 2002, p. 21). Dessa forma, articula-se a experiência com as rotinas dos moradores da Comunidade Quilombola do Remanso, esta que é fator predominante para encaminhamentos espirituais e saberes populares, repassados com tanto esmero desde matriarcas às gerações modernas.

Percebe-se personalidade firme na abordagem sobre o tema, e o mais importante é manter o respeito pelo conhecimento vivo naquela pessoa que se dispõe a colaborar sobre o assunto. É nítido a necessidade de estar próximo e presente na vida dos entrevistados para melhores resultados e posterior análise de dados.

De maneira que seja possível abordar tanto as necessidades acadêmicas, por meio de referenciais teóricos, quanto a necessidade popular daqui – que possui oralidade ímpar, utilizaremos de entrevistas narrativas registradas em fonogramas e anotações em diário, então

assim angariar valores importantes para o relevante estudo. Utilizamos metadados captados com gravador estéreo, direcionado para as rezas, cantigas e rítmica dos atabaques que seguem como estética do Jarê.

Conforme menciona Muylaert,

> […] as entrevistas narrativas são mais apropriadas para captar histórias detalhadas, experiências de vida de um sujeito ou de poucos sujeitos. Deve-se passar um tempo considerável com cada entrevistado e captar informações por meio de diferentes tipos de fontes, que podem ser de origem pessoal, familiar ou social. Alguns exemplos são cartas, fotografias, documentos, correspondências, diários, entre outros[…] (MUYLAERT, *et. al*., 2014 p. 197).

A Etnomusicologia é um pilar para sustentar essa perspectiva de sociedade e cultura, pois:

> […] evidencia o potencial deste campo em tornar mais clara a contribuição que a produção de conhecimento acadêmico sobre a música, realizada sob marcos autocríticos, gerados e renovados em permanente debate público, pode trazer não somente à compreensão dos processos de significação de base sonora, mas também à discussão mais ampla sobre as relações sociais em diferentes contextos (ARAÚJO, 2011, p. 20).

Com base nas relações sociais que o etnomusicólogo Samuel Araújo discorre para os contextos etnográficos/etnomusicológicos (ARAÚJO, 2011 p.20), e tratando-se dessa realidade vivida com a comunidade do Remanso, sei das mais variadas críticas que venham chegar a este trabalho, e digam-se de passagem preconceituosas, pois somos do contexto em que defende uma cultura musical, que é majoritariamente negra, feminina e rural.

A inspiração para que esse projeto se desenvolva de maneira íntegra e justa, vem da experiência e convívio com a professora e pesquisadora Francisca Helena Marques, que desempenha com seriedade sua jornada profissional do LEAA – Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual, e também os importantes componentes de Etnomusicologia e Etnografia das Práticas Musicais, ministrados no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. Ela demonstra empatia e responsabilidade com a cultura popular do nosso país, com os estudantes que passam pelas graduações ofertadas, fazendo com que obtenhamos os conhecimentos empíricos sobre os trabalhos desenvolvidos em campo.

A partir da mesma autora (et al. 2021, p. 17), percebemos tanto na universidade quanto nos espaços comunitários que: “Ao vivenciar o processo de auto-pesquisa, esses

jovens aprenderam a desenvolver ideias e escrever projetos para editais; a fazer documentação em áudio, vídeo e fotografia, o que também os estimulou a produzir, organizar e manter os acervos de suas próprias comunidades."

Temos boas orientações para que todo esse caminho seja o mais forte possível, e mapearemos esses espaços com a fundamentação teórica necessária aos debates públicos, sobre a etnomusicologia dos grupos tradicionais afro indígenas brasileiros. Informações orais permitem-nos ir ao encontro de histórias das pessoas que aqui geraram o conceito de comunidade e território.

O Jarê do Remanso

A prática do Jarê na Comunidade Quilombola do Remanso, não possui registros acadêmicos específicos que datem seu início. Através de manuscritos em Ata da Associação Quilombola do Remanso, percebem-se suas atividades comunitárias e movimentos políticos no ano de 1959/69.

A prática espiritual, segundo a oralidade de pessoas mais velhas que mantiveram constância e convivência nas assembleias, desde que vivem aqui no Remanso, elas dizem que sempre foram realizadas as festas de Jarê. Fator esse, contradiz relatos encontrados em pesquisas como: "[…] apesar de ter visitado o povoado, não fiz trabalho de campo no Remanso – também porque se dizia que lá não havia mais jarê após o falecimento de seu último pai-de-santo e líder comunitário" (BANAGGIA, 2017, p.129).

Dessa forma, os relatos apresentados ao autor, mesmo que por pessoas que mantinham vínculo com a comunidade, não permitiram que sua pesquisa pudesse angariar valores sobre essa prática com tanta importância na região, quanto as que são executadas no meio urbano. Nota-se o nome de Manuelzinho Bumba como quem mantinha a única família afro-indígena (SANTOS, 2020, p. 01), nas terras que hoje estão tuteladas para a Associação Quilombola do Remanso (REMANSO, 1969).

Por intermédio de Senna, quando este autor realizou entrevista com S. Anízio – membro da Sociedade União dos Mineiros – SUM, e então

> […] ao ser perguntado se sabia quando os membros da comunidade chegaram ao local, onde até hoje estão vivendo, à margem direita dos Marimbus, no município de Lençóis, afirmou que sim, e acrescentou: *do lado de cá dos Marimbus, no município de Lençóis existia um terreiro de Jarê cujo curador se chamava "Manezim Bumba"* […] *com sua mulher Dona Bazinha* […] *O "Manezim do Remanso" e outros da sua comunidade*

> *já freqüentavam, também, à casa de "Manezim Bumba"* (SENNA, 2016, p. 208).

Diz-se que um homem residente do outro lado do Rio Marimbus, interessou-se pela filha deste do lado de cá e foi chamando mais pessoas, trabalhadoras em uma fazenda – Fazenda do Limão, para desenvolverem os seus conhecimentos com a terra neste espaço. No Remanso, principalmente pelos relatos das pessoas que aqui residem, e desempenham função de liderança no Jarê rural com pertencimento étnico afro-indígena, é onde percebemos relatos verbais como.: "vovô (homem negro) achou vovó (mulher indígena) na mata e trouxe pra cá".

A representatividade das lideranças, que desempenham da experiência para disseminar os fundamentos culturais e espirituais presentes em suas casas, em suas interlocuções, vem para mostrar significados de palavras, diálogos passados e o cuidado para que o Jarê esteja sempre firme e presente no processo de reconhecimento entre nossos povos. São os sujeitos, em ordem alfabética: D. Domingas, D. Judite, D. Maninha, Getúlio, Juanita, Nita, Quitéria, S. Jeronimo, Zefa e Zil, lembrados por liderarem esta prática no Remanso e dispõem de suas presenças no Jarê. Estão presentes nas atividades durante o dia todo com os fundamentos para os encantados[1].

D. Domingas e D. Judite são as mais velhas, que hoje desempenham o ritual com tantas dificuldades por estarem em um local de pouca visibilidade no Brasil. Mesmo com tantos empecilhos decorrente por estarem defendendo uma causa da população negra do país, e serem exploradas quando mais jovens, empregadas nas fazendas da região, perceberam que oferecer o caruru para os gêmeos Cosme e Damião seria o jeito de agradecer a vida, como D. Judite já me falou certa vez em um dia de Jarê na casa de Nita.

A partir da vivência de Reis (2018) em sua pesquisa sobre a festa do padroeiro da comunidade, São Francisco de Assis, ela ressalta que:

> Não podemos esquecer o quanto os saberes e práticas locais são influenciados por estas dinâmicas de trocas e compartilhamento de valores, sendo que delas também se beneficiam. São formas autônomas de sobrevivência que desenvolvem o seu conhecimento também porque são os maiores atingidos com a distribuição desigual de direitos, benefícios e políticas sociais, que não atendem a urgência de comunidades rurais e pobres (REIS, 2018 p. 26).

No decorrer dos escritos e referências, abordarei cada diálogo com os sujeitos envolvidos na atividade. O processo é cauteloso, delicado e promissor, pois desse jeito, vem

[1]Termo utilizado por S. Jeronimo em nossa entrevista, ele que possui hábitos de sua avó, onde ele manteve contato com as práticas religiosas na casa dela, e também próximo de Cachoeira – município do Recôncavo.

repleto de sentimentos de pessoas do meio rural, que sustentam sabedoria na pele, na fé. Não posso, mesmo sendo pesquisador, chegar na casa de cada uma dessas pessoas, obter essas informações e não apresentar ideias de crescimento conjunto aos moradores da comunidade. Aliás, não devo!

São árduas buscas a tantos princípios, que se tornam intermitentes até que haja o devido reconhecimento pelos moradores daqui, tanto como amigos que já somos, quanto agora que sou pesquisador das suas devoções no Jarê da Comunidade Quilombola do Remanso.

Diários de Campo

Todas as donas das casas que oferecem o caruru para Cosme e Damião, segundo elas recebem através de sua devoção e promessa diante o altar, aproximadamente no mês que antecede a data prevista para celebração, os informes necessários para o dia da celebração, as quais buscam apoio de familiares e demais representantes que cooperem com seus trabalhos, e tenham o cumprimento de suas demandas espirituais nesse período. Seguem algumas análises em campo:

Pov. Remanso, Lençóis – BA. 10/09/2022. Sábado.

Caruru de D. Domingas.

O dia começa com o agradecimento das mulheres frente ao altar e a mesa para Cosme e Damião, onde há os procedimentos espirituais de preparo do caruru/cariri (ou até mesmo cariru – como já ouvi falar por uma das mulheres que fazem a festa). É um momento de introspecção, onde as pessoas devotam suas crenças e realizam processos tão íntegros, que deixam quem observa com os olhares íntimos sobre o culto de Jarê.

Na casa de D. Domingas é um dos mais tradicionais, e mesmo que perguntemos quanto tempo ela realiza essa atividade, sabemos que é um ato além da matéria, com disposição cósmica e mística sobre as matrizes afro-indígenas brasileiras. São influências diversas decorrentes aos vínculos externos, que por momentos, trouxeram ideias de manifestações religiosas desde o candomblé, catolicismo, espiritismo e da umbanda para cá e as vocalizações – esta última que ao meu ver, tem muita ligação com as tradições ancestrais indígenas ameríndias.

Pov. Remanso – Lençóis, BA. 17/09/2022 – Sábado.

Caruru de D. Judite.

A partir dos fogos de artifícios ouvidos por toda a comunidade, percebe-se que é um chamado para os moradores e visitantes irem até a casa, acompanharem todo o processo cultural do Jarê, onde as mulheres se juntam para rezar, agradecer as crianças e beber o vinho Riá[2]. Essa bebida é um misturado com as especiarias necessárias para contemplar o momento.

No meio dia, novamente ouvimos os fogos de artifício para sabermos que a mesa para as 14 crianças (7 meninas e 7 meninos que não estejam na puberdade) está pronta para o culto e chamamento dos gêmeos através das cantigas. O dia segue e o alimento é disponibilizado na mesa para os ingênuos, e logo após esse ritual, segue para os presentes no local. Então que o descanso por algumas horas está liberado e se vê a preparação para o samba da noite.

Pov. Remanso – Lençóis, BA. 15/10/2022 – Sábado.

Caruru de Nita.

O Jarê de Nita, é um dos mais populares do Remanso, e a consequência desse papel dela é atrair muitas pessoas da região para acompanhar as atividades. Há encontros com líderes do município de Andaraí e arredores. É das atividades religiosas na comunidade que mais envolve espectadores e apreciadores. Durante a alvorada, inicia-se com a presença da dona da casa, demais mestras e mestres e a vida que foi feita a promessa, caso específico dessa celebração.

É notório, quando analisa-se os fragmentos sonoros captados pelo gravador estéreo utilizado, ligado a este caruru, que as ondas sonoras passam por ganho de potência quando identificado um caboclo no ambiente. Além das ladainhas que os santos entoam, as frequências se mantém harmônica, tornam-se digamos que uníssona do ponto de vista espiritual e material. Nada além de vivenciar essa experiência e movimento espiritual sensível pode decifrar as reações naturais e internas, que as pessoas presentes emanam em suas essências.

São muitos sentimentos emanados no momento, os corpos se movimentam em prol dos encontros divinos e fazem parte da reverência aos caboclos, mantendo a conexão harmoniosa entre cantadeiras e tocadores. Por isso, conseguimos notar nos espectros,

[2]Este nome estou utilizando de forma que seja entendido a existência natural de comunicação interna entre as pessoas devotas da prática e não a verdadeira expressão empregada. Para obter mais entendimento é preciso estar presente nas práticas.

mudanças sutis nas frequências, tendo elas um ganho de potência devido ao calor humano, que vai aumentando conforme a festa vai ocorrendo no dia de celebração.

Considerações Gerais

Desde a alvorada percebemos que a musicalidade está presente e desde que haja presença de caboclo, tem alguém batendo nos atabaques (tambaques – mais um termo utilizado pelas lideranças). Pessoas com vínculo interpessoal com a matriarca do caruru, estão no preparo do alimento, o qual dispõem de cuidado e sabedoria na culinária regional para disponibilizar o alimento às crianças na mesa para louvor a Cosme e Damião.

É nesse período da manhã, momento que sentimos a preparação da casa para os caboclos (*cabocos*[3]), e é possível a depender da pré disposição espiritual de alguma pessoa presente, a incorporação de algum destes encantados que estejam já nos arredores desse espaço, rodeados de mata fechada e o Marimbus que é afluente do Rio Paraguaçu.

Entrevistas Narrativas

Até o momento, estamos na fase de entrevistas com os representantes. O processo se dá conforme a disponibilidade e rotina de cada uma das pessoas. Em conversa com Getúlio, que é um dos tocadores de atabaque mais requisitados na região, ele fala sobre as sensações que percebe enquanto está acompanhando as cantadeiras. São arrepios e percepções que levam-no para contato com a divindade que ele se identifica. Essa ligação com Deus, ele diz que é dos fundamentos para o Jarê, e também a paz para com o próximo.

Em outra conversa com S. Jerônimo, ele vai ao encontro da vivência com sua avó, que segundo ele mesmo, era uma "Nago Véia" e participava de atividades próximas ao candomblé no município de Cachoeira, no Recôncavo. Ele, por volta do ano de 1990, registrou através de gravador de fita, relatos e cantigas dela enquanto liderança espiritual da sua família, em Lençóis. É um senhor com muito respeito pela prática espiritual e bastante participativo, enquanto toca os tambores e entoa as cantigas e rezas. Em sua casa, ele e sua esposa, oferecem as ladainhas e doces para os santos, pois segundo ele é uma das maneiras de estar ligado com a religiosidade de suas matriarcas.

As transcrições e demais entrevistas estão sendo compilados e avaliados, para que possamos levantar os padrões qualitativos em cima dos arquivos gerados. O Jarê possui uma

[3]Vocábulo popular mais expressado na comunidade.

historicidade musical, interligada com as práticas brasileiras afro-indígenas. Possui relação com as regiões sertanejas e rurais dos interiores de nosso país.

Resultados Parciais

Em 2018, foi a primeira oportunidade que tive para conhecer e ver o Jarê, o que me fez sentir que a espiritualidade do Remanso é de muita força e combate aos preconceitos. “Qualquer pessoa pode chegar […] vai ser bem recebida e acolhida”. As intervenções sonoras iniciam no alvorecer do dia, em harmonia com a ritualística de oferta pela dona da casa e as outras mulheres presentes. O descanso no turno da tarde é necessário para retomar o samba no anoitecer, que é o momento de livre acesso para o chamamento dos encantados. É onde notamos a rítmica compassada e firme, que se interliga com a espiritualidade no terreiro disposta de momentos sensíveis, repletos de fé e consciência sobre o Jarê.

Os resultados são avaliados e revisados com parâmetros qualitativos, visando a inserção da pesquisa na vida dos sujeitos. A decisão foi tomada dessa forma, pois, se formos na busca de informações complementares sobre o Jarê da Chapada Diamantina, será um trabalho que levará tempo e não temos a intenção de considerar esse estudo de maneira quantitativa, para não levantar ideias que possam destoar das vivências do Remanso. Nesse caso, não é julgar as demais experiências e sim, focar na realidade de um dos vilarejos que desempenham a atividade, e por fim, possamos disseminar os conceitos rurais inerentes do povoado para os outros grupos e nichos que conhecem a prática.

O trabalho de campo está sendo captado, registrado em fonogramas e diário de campo, onde podem-se perceber as etapas que iniciam desde o nascer do sol, mesa para os santos Cosme e Damião, até o samba no fim do dia, que se estende enquanto houver caboclo presente na casa. O estudo segue por intermédio de pesquisas bibliográficas e narrativas de quem com muito conhecimento oral, atua para manter essa ocupação ano a ano, com muitas dificuldades que são inerentes ao racismo estrutural e ambiental perpetuado no país desde o período colonial.

Referências

ARAÚJO, Samuel. **Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?**. *Música e Cultura*, vol. 6, p. 15-2, 2011. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>.

BANAGGIA, Gabriel. **Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina /** Gabriel Banaggia – Revista de Antropologia da UFSCAR R@U, 9 (2), jul./dez. 2017: 123-133 p. 129.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e sobre o saber da experiência /** Jorge Larrosa Bondía. Barcelona. Revista Brasileira de Educação, 2002.Tradução: João Wanderlei Geraldi, Campinas – SP.

BRASIL e da SILVA. Enseñanza y evaluación musical: desafíos en la Licenciatura en Educación del Campo, Brasil / Anderson Brasil e Cícero da Silva *In.* Revista Internacional de Educación Musical nº10, 2022. p. 87-88.

LEAA. **Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual /** Curso de Licenciatura em Música Popular Brasileira. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Disponível em: https://www2.ufrb.edu.br/lmpb/projetos-de-extensao/leaa

MARQUES, Francisca.; VASCONCELOS, J. L. R. ; MENDES, S. . Práticas e saberes no ensino público superior no Recôncavo baiano. REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO DO CAMPO, v. 6, p. 1, 2021. p.17.

MUYLAERT, JR, GALLO, NETTO e REIS. **Entrevistas narrativas: um importante recurso para pesquisa qualitativa /** Muylaert CJ, Júnior VS, Gallo PR, Neto MLR, Reis AOA - Rev Esc Enferm USP 2014; 48(Esp2):193-199. Disponível em: www.ee.usp.br/reeusp/

REIS, Renata Araújo dos. **Sentidos do festejar: Encontros, trocas e atualizações na comunidade do Remanso**. 140 f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. p. 10-15 e 26-30.

REMANSO, Associação Quilombola do. **Relatos verbais de lideranças da Comunidade /** Associação Quilombola do Remanso. Gestões 2019/22 e 2023/25 – Acervo (1959). Lençóis, BA.

REMANSO, Sociedade Beneficente dos Pescadores do. **Estatutos /** Sociedade Beneficente dos Pescadores do Remanso. 10p. Assembleia, 1967. Lençóis, BA.

SANTOS, Cristiane Andrade. **Representações de África nas mídias sobre o Jarê /** Cristiane Andrade Santos. XIII Encontro Estadual de História – História e Mídia: Narrativas em Disputa. 2020.

SENNA, Ronaldo de Salles. **Remanso: uma comunidade mágico-religiosa : o fantástico apoiado em uma mundividência afrodescendente - aspectos das ambiências sociais, geográficas e históricas /** Ronaldo de Salles Senna, Itamar Pereira de Aguiar. – Feira de Santana : UEFS Editora, 2016. p. 07 e 205-243.

A POLÍTICA MUSICAL EM UM CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA

Primeiros relatos e olhares internos de um Etnomusicólogo no CEC-RS

Bruno Rosa do Nascimento
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
brunovipmusic@gmail.com

GT4 - Etnomusicologia no/do Brasil: revendo passado, mapeando o presente, projetando futuro e descentrando debates

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar um relato dos primeiros passos de pesquisa em andamento a partir das experiências de um etnomusicólogo antes e no início do exercício das funções de conselheiro representante do segmento música no Conselho de Cultura do Rio Grande do Sul. A produção trata da síntese da entrada em campo em uma esfera institucional, assim como as dificuldades impostas ao pesquisador imerso a um contexto novo e conflitivo, em sua necessidade de contextualização por meio de diário de campo, pesquisa documental em leis e decretos, assim como diálogo com a literatura existente sobre a relação entre etnomusicologia e política cultural.
.

Palavras-chave: Etnomusicologia; projetos culturais; política cultural, conselho de cultura.

THE MUSICAL POLICY IN A STATE COUNCIL OF CULTURE

First Reports and Internal Views of an Ethnomusicologist at CEC-RS

Abstract: The objective of this work is to present an account of the first steps of research in progress from the experiences of an ethnomusicologist before and at the beginning of the exercise of the functions of representative councilor of the segment music in the Council of Culture of Rio Grande do Sul. synthesis of entering the field in an institutional sphere, as well as the difficulties imposed on the researcher immersed in a new and conflicting context, in his need for contextualization through a field diary, documentary research on laws and decrees, as well as dialogue with the literature on the relationship between ethnomusicology and cultural policy.

Keywords: Ethnomusicology; Cultural Projects; Cultural Policy, Cultural Council.

Introdução

Desde minha pesquisa de mestrado[1] tenho estado envolvido em projetos musicais. Primeiramente realizei observação participante nos festivais Distrito Jazz (2019), Jazz a Bordo (2018) e Poa Jazz Festival (2018-2019), estudando a música instrumental de Porto Alegre a partir do viés etnomusicológico. Após a defesa da dissertação, ainda interessado em contribuir com meus colaboradores de pesquisa e trazer mais questões da música instrumental, criei um programa de entrevistas no Youtube chamado *Musicando Trajetórias*[2]. Com o avançar da pandemia de COVID-19 e a impossibilidade da performance musical corporificada fui mergulhando ainda mais no campo de batalha dos projetos culturais em

[1] POR ENTRE OS SONS -uma etnografia da cena de Música Popular Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre foi a pesquisa de mestrado em Etnomusicologia pelo PPGMUS/UFRGS entre 2018-2020

[2] Musicando Trajetórias foi um programa de entrevistas, inspirados no programa radiofônico "Músicas do Mundo", em que conversava com músicos, produtores, críticos, e atores da cena de Música Popular Instrumental Brasileira, música popular instrumental Brasileira de Porto Alegre.
Disponível em< https://www.youtube.com/@MUSICANDOTRAJETORIAS>Acesso em: 19 de ago. 2022.

editais de fomento no Rio Grande do Sul. *Cultura Online: Pesquisa e educação Musical*[3] foi o projeto de maior envergadura, ao realizar tanto a segunda edição do Musicando Trajetórias, quanto a disponibilização de nove oficinas musicais virtuais síncronas durante dois meses do período pandêmico.

Por meio desta comunicação irei relatar como a indagação por um campo de atuação de pesquisa resultou no meu ingresso de forma direta no sistema estadual de cultura como conselheiro representante da música no Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (CEC-RS). Primeiro retomo a algumas memorias e escritos diários para ilustrar como as relações previamente estabelecidas em pesquisas aliadas as novas socializações virtuais no Programa Estadual de Formação e Qualificação na Área Cultural culminaram no processo eleitoral que me levou ao CEC-RS. Segundo contextualizo o colegiado como partícipe de um sistema de cultura que envolve múltiplos agentes que se relacionam a partir de uma cultura política na elaboração de uma política cultural. E por fim, discorro sobre os primeiros indícios sobre o espaço da música no complexo contexto da elaboração de diretrizes, análise e observação das pessoas que fazem música mediadas sistematicamente pelas políticas públicas de cultura.

Entre lives e encontros virtuais: perseguindo espaço de pesquisa

Os primeiros cinco meses do doutorado em Etnomusicologia foram caracterizados por minha preocupação na efetiva inserção no campo propriamente dito. A emergência dos artistas como produtores culturais em um período de pandemia ainda era o motivo condutor principal de meu projeto de pesquisa. Este período se deu mediante intensa socialização virtual em treinamentos do Programa Estadual de Formação e Qualificação na Área Cultural proporcionado Secretaria do Estado de Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS).

Dentro daquelas salas virtuais que variavam entre 100 e 300 participações era possível compreender sobre a Tributação nas artes e na cultura, Elaboração de projetos e prestação de contas, Gestão e sustentabilidade de pequenos espaços culturais, Introdução aos direitos culturais, Direitos Inalienáveis, ODS e Cultura, assim como Gestão Pública de Cultura: os desafios dos processos participativos. Destes treinamentos, os dois últimos ministrados por

[3] O Cultura online! Pesquisa e Educação Musical foi um projeto realizado com apoio do edital Criação e Formação – Diversidade das Culturas (MARCOPOLO; SEDAC, 2021) com recurso da Lei Aldir Blanc, que previa um espaço virtual para oficinas de música e um programa de entrevistas [musicando Trajetórias II] totalmente de forma remota (ou on-line) em tempos de pandemia global de COVID-19.

Mara Porto[4] e Helena Cunha[5], tiveram maiores influências sobre minhas escolhas por sua aproximação com a etnomusicologia, como é possível aferir em diário de campo:

> Dia 8 de dezembro, o debate inicial foi acerca das formas de participação dos artistas no pleito de editais. Segundo Helena Cunha, a lógica de organização do setor cultural passou muito por uma lógica de projetos, às vezes muito pontuais, excluindo quem não tem acesso, e quando aprova, a exclusão acaba sendo executada por uma de captação de recursos. Helena Cunha diz que existem vários mecanismos que possibilitam uma outra organização, usando como exemplo o período do ministério da cultura de Gilberto Gil, que utilizava a oralidade para inscrição de projetos ditados. Para a palestrante do treinamento *Gestão Pública de Cultura: os desafios dos processos participativo*s, a lógica dos projetos carrega consigo o grande risco da não continuidade da iniciativa. Vive-se de projetos que tem importância fundamental, mas não se entende os mesmos como ferramenta final de um planejamento organizacional. O projeto é a ponta final que a gente elabora e que vamos executar, mas temos que ter aquela lógica de continuidade, fazendo parte de um todo trazendo outras ramificações". (Diário de Campo, dezembro de 2021)

Helena Cunha se referia a uma política pública cultural ou sistemática que vai além da atividade isolada de um projeto específico, algo que mais além irei vivenciar tanto ao correr os olhos sob projetos do CEC-RS, quanto ao caminhar em direção a uma Expo [Evento Cultural] no interior do estado. Contudo, os projetos acabam se tornando um dos muitos espaços do musicar[6] cultural. Mas seria esse o campo da etnomusicologia? Em uma primeira leitura, o espaço dos debates políticos, elaboração e gestão de projetos parece estar muito vinculado às áreas administrativas, a saber pelos diversos cursos de produção e gestão culturais. Mas à medida que piso nesse campo [minado] fica mais evidente a presença dos "Temas emergentes da etnomusicologia brasileira" (LÜHNING, 2014), intrínsecos ou tensionados aos procedimentos e práticas político-musicais. Uma das minhas experiências prévias ao campo que assinalaram diálogo com Etnomusicologia também está registrada em diário de campo:

> O curso 'Direitos Inalienáveis, ODS e cultura', apresentado por Marta Porto revelou uma literatura que despertou minha atenção pra os diálogos com as questões etnomusicológicas de gênero, classe, etnia presentes nas referências de Bell Hooks e Ailton Krenak. Segundo a anfitriã de 79 participantes do encontro síncrono pelo zoom.us, no Congresso Ibero Americano De Cultura (Montevideo) surge uma grande virada [...]. Segundo a ministrante, entre a crise e a imaginação, um processo de mudança em 2008 culminou em um novo modelo de desenvolvimento no mundo. Para Porto, a primeira ponte é a memória, o resgate das ancestralidades, desafiando

4 Atuando por cerca de 25 anos de atuação em governos, empresas e organizações e conselhos internacionais, Marta Porto é crítica de cultura com atuação reconhecida nas áreas de arte e cultura.

5 Helena Cunha Maria Helena Cunha é especialista em Planejamento e Gestão Cultural (PUC-MG), mestre em Educação (FAE/UFMG), e foi coordenadora acadêmica do curso de pós-graduação em Gestão Cultural do Centro Universitário Una (2004-2011); e participou como consultora do Programa de Fortalecimento Institucional e Gestão Cultural do Sistema Nacional de Cultura/SAI/MinC (2009-2010).

6 Musicking ou "musicar", termo de de Christopher Small (1998) como um processo de práticas musicais em um universo mais amplo. Para Small, a performance musical, como uma forma de musicar, envolve ouvir, falar sobre música, fazer um download de música ou mesmo organizar um show musical, englobando, portanto, qualquer forma de engajamento musical.

> modelos de convivência, relações de poder e política da sociedade. Por meio de Davi Kopenawa e Krenak, Porto faz referência sobre a importância de convocar estas referências para resgatar a ancestralidade, em um movimento que vem acontecendo ao redor de todo mundo. (Diário de Campo, dezembro de 2021)

Enquanto assistia de meu home estúdio, local onde além de gravar meu trompete realizo todas as minhas reuniões, refletia sobre minha própria formação como etnomusicólogo no mestrado. Era perfeitamente possível identificar as autorias das literaturas apontadas dentro do estudo da etnomusicologia e aliado as muitas produções que empoderam as comunidades registradas nas muitas dissertações e teses. A cada encontro novas inquietações surgiam e se agregavam a um escopo de questões que me levaram a uma imersão no campo de políticas públicas culturais. A Etnomusicologia como um campo/disciplinar que por excelência pode aglutinar o sonoro, social, cultural e político dentro do estudo da música fornecia as ferramentas do pensamento necessárias para esse empreendimento. Eu apenas precisaria de um pequeno empurrão para um mergulho profundo neste contexto.

Minha procura por espaço de pesquisa, sempre em diálogo com colaboradores da pesquisa de mestrado, me levou a alguns caminhos desconhecidos para mim até o momento. “Eu estou saindo do Colegiado de Música, vou falar com o responsável para indicar teu nome”, lembro da mensagem de Carlos Badia, produtor do Poa Jazz Festival em meu WhatsApp. Empolgado com a possibilidade, por algumas semanas retornei mensagens ao colega para saber se havia ocorrido de forma favorável em relação a indicação para o Colegiado de Música, o que se configuraria como um espaço de trocas e aproximação deste universo cultural. Após longa espera de retorno, conformado com a negativa, surge um anúncio via Instagram da eleição para o Conselho Estadual de Cultural.

O EDITAL CEC-RS 01/2022 previa que entidades/associações poderiam indicar candidatos para concorrer a uma vaga no conselho em um processo em que todas as entidades registradas no Cadastro Estadual de Produtor Cultural (CEPC) poderiam votar. Ao todo foram registrados 44 candidatos de todo estado e a partir do momento da divulgação dos nomes eu tive 12 dias de campanha eleitoral. Auxiliado por um colega de TI, realizei um levantamento com todos os emails de entidades votantes e criei postagens para Instagram, Facebook e Youtube para compartilhar em minhas redes sociais.

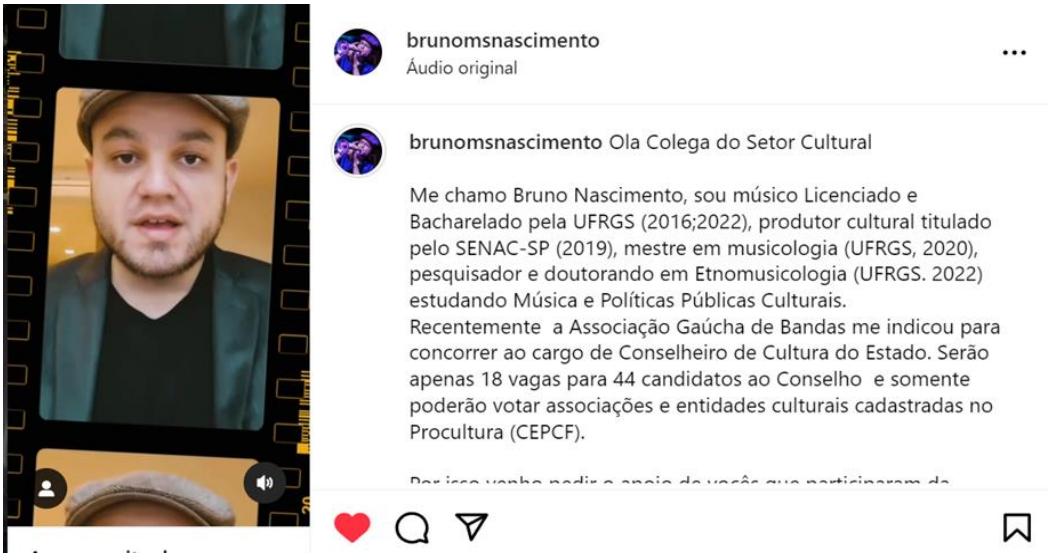


Figura 1 – Primeiro Vídeo de Campanha Eleitoral no Instagram
Fonte: acervo do autor, 2023

> Olá! colegas do setor cultural! Eu sou XXXXXXX, músico, produtor, musicólogo, pesquisador e já trabalhei múltiplos segmentos da economia criativa. Em bandas, fanfarras, orquestras, musicais de CTG, seja tocando organizando ou elaborando projetos para mim e pros meus colegas. Recentemente fui indicado pela Associação Gaúcha de Bandas para o Conselho Estadual de Cultura, órgão muito importante pro desenvolvimento da cultura do estado. Mas quem vota são as associações. São 18 vagas para comunidade em geral para 44 candidaturas que foram inscritas. Então se você conhece alguma entidade cultural que tenha o cadastro no PROCULTURA do estado, comenta aqui no nosso vídeo ou manda por direct, curti, compartilha para que a gente possa encontrar cada vez mais pessoas que possam votar na nossa candidatura. (INSTAGRAM, Bruno Nascimento, 2023)

Contudo, poucas foram as respostas por email e no meio do processo passei a receber ligações de pessoas [desconhecidos articuladores partidários] que praticamente correram atrás dos votos para mim, uma situação nova em minha trajetória que mais tarde, depois de um ano, viria a compreender os interesses. E desta forma, indagando melhor espaço de pesquisa possível e preso a uma descontrolada teia de agentes que ajudei a tecer eu ingressei no Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul.

O conselho e sistema de cultura: primeiros passos em campo

Minha entrada no Conselho de Cultura do Rio Grande do Sul (CEC-RS) representou o ingresso direto ao campo de pesquisa/trabalho. Dado o fato que estava no oitavo mês de meu doutorado em Etnomusicologia pelo PPGMUS/XXXX, minha primeira alternativa era o diário de campo contínuo, uma vez que ainda eram prematuras as questões orientadas apenas pelo projeto de pesquisa. Dos 27 conselheiros titulares eleitos e empossados em cerimônia no Palácio Piratini, eram naquele momento sete mulheres, uma delas negra e o restante de homens (um deles negro). Entre os colegas de conselho, estavam artistas, produtores e agentes

culturais com longa trajetória de atuação no contexto político cultural em uma faixa etária entre 45-65 anos. Pensando nos desafios que estavam à minha frente, foquei em leituras envolvendo conceituações sobre cultura dadas pela sociologia, antropologia, etnomusicologia e mais tardar por leis, decretos e instruções normativas. Mas de nada adiantaria minhas imersões acadêmicas se eu não soubesse um pouco mais sobre o chão que estava pisando.

O Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (CEC-RS) foi criado em 6 de agosto de 1968, por ordem do Decreto n°19.211 como um órgão de colaboração do Conselho Federal de Cultura (CFC) responsável desde seus primeiros dias pela formulação da política cultural do estado e a elaboração do plano estadual de cultura para a aplicação dos recursos destinados à difusão cultural.

Em sua primeira formação era constituído inicialmente por 12 membros escolhidos e nomeados pelo governador do estado - Walter Peracchi Barcelos. O CEC-RS teve sua primeira plenária em 18 de março de 1969, composta pelos conselheiros João Leitão de Abreu (presidente), Joaquim Paulo de Almeida Amorim, Bruno Kiefer e Alvacir Faria Colares [todos mandato de 6 anos], Theodomiro Tostes, Arthur Ferreira Filho, Antonietta Barone e Guilherme Schultz Filho [mandato de 4 anos] e Alvaro Magalhães, Dionísio Fuertes Alvarez, Antonio Guido e Antônio Rocha Almeida [mandato de 2 anos].

Atualmente o CEC-RS está no 55º ano de atividades e conta pela primeira vez na história, com um grupo de conselheiros da sociedade civil eleitos pelo voto direto. Segundo a nova lei do CEC (2021) que permitiu a participação de sindicatos e associações na indicação e pleito do processo eleitoral do conselho, o Conselho Estadual de Cultura é um órgão previsto no Art. 225 da constituição do estado que estabelece diretrizes e prioridades para o desenvolvimento cultural, assim como execução e fiscalização de projetos culturais, aplicando os recursos e emitindo pareceres sobre questões técnico-culturais. Segundo a lei nº 15.774, de 21 de dezembro de 2021:

> Art 3. O Conselho Estadual de Cultura é composto por 27 (vinte e sete) conselheiros e respectivos suplentes, escolhidos da seguinte forma:
> I - 9 (nove) indicados pelo Governador do Estado; e
> II - 18 (dezoito) eleitos pela comunidade cultural do Estado, através de processo eleitoral previsto em regulamento do Poder Executivo, garantida a representação de, no mínimo, 1 (um) representante de cada região funcional e de 1 (um) representante de segmento com correspondência em colegiado setorial. (RIO GRANDE DO SUL, lei nº 15.774/2021)

Dentre as competências do conselho, estão: a promoção na gestão democrática da política cultural pelo exame, discussão e decisão sobre matérias, atribuições legais e regimentos. Por conseguinte, o órgão funciona como um espaço para debates, discussões, construções e

posicionamentos políticos relacionados aos fazeres culturais que têm confluências e consequências ao Estado e seus múltiplos municípios. Após cinco meses de experiência dentro do CEC-RS, concordo com a postura de Souza (2018) que observa os conselhos como espaços de consagração, status social e poder, constituem de arenas de disputas hegemônicas, debates, proposições e deliberações sobre políticas públicas. E que, por mais que se busque a aproximação será sempre um espaço elitizado de poder legitimado por uma segmentação cultural ou causa específica. Na prática, o conselho está dividido entre as indicações de governo e a sociedade civil eleita, subdividindo-se em diversos subgrupos, formados de forma natural ou não, comumente influenciados por diferentes pautas e forças internas e externas. A cultura, que para mim e alguns é o partido principal, por vezes é suplantada por sombras jurídico-políticas, forças que recorrentemente obrigam o desvio de rota das pautas principais. As decisões mais importantes são tomadas em um espaço chamado de "pleno" ou "plenária" que é a reunião de todos os conselheiros estaduais dispostos nessa "Ágora Virtual" atualmente realizada por plataforma de videoconferência com transmissão no Youtube.

O CEC-RS é partícipe de um sistema estadual de cultura que tem a SEDAC como responsável por sua gestão. O sistema estadual, como um subsistema nacional, possui ainda outras instâncias como a Conferência estadual de Cultura, os Colegiados Setoriais de Cultura e a Comissão Intergestores Bipartite. O Plano Estadual de Cultura, os Planos Setoriais , o Sistema unificado de apoio e fomento às atividades culturais e o Sistema de informações e indicadores culturais são os instrumentos de gestão deste (sub)sistema.



Figura 2 – Subsistema Regional do Sistema Nacional de Cultura

Fonte: Sistema Nacional De Cultura, 2010, P.45

O Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às atividades Culturais (PRÓ - CULTURA) foi instituído pela Lei n° 13.490 em julho de 2010 e atualmente está regido pelo decreto n° 55.448 de agosto de 2020 que estabelece regras e procedimentos para sua organização.

A natureza do sistema se dá pela aplicação de recursos financeiros de forma indireta [LIC] e direto [FAC] observando uma distribuição de recursos entre vários segmentos culturais, regiões do estado, estimulando novas iniciativas culturais, promovendo e facilitando acesso à cultura. Pessoas físicas, jurídicas e municípios podem propor projetos culturais por meio do Cadastro Estadual de Proponente Cultural (CEPC) nas modalidades Lei de Incentivo à Cultura (LIC) e Fundo de Apoio à Cultura (FAC) sob análise do Conselho Estadual de Cultura e de Comissão Julgadora instituídas respectivamente pelas Leis 11.289/1998 e 13.490/2010.

Cultura de política para uma política cultural

Dada a complexidade do processo de elaboração de diretrizes culturais de um órgão colegiado deliberativo, seria raso ou "romântico" abordar a temática, sem contextualizar os pilares democráticos que estruturam o processo. Na construção da democracia deliberativa está a herança liberal em fricção com a ideologia republicana de política. O processo político liberal é disposto essencialmente na luta por posições que assegurem o poder administrativo, a indivíduos de direitos subjetivos. Os processos se dão pelos interesses espelhados no mercado em um eixo em que a normatização de uma sociedade é centrada na economia e "a competição entre os partidos políticos, de uma parte, e entre o governo e a oposição, de outra, [...] deve fazer o Estado levar adequadamente em conta os interesses sociais e as orientações valorativas da sociedade" (HABERMAS, 1995, p.47). A concepção republicana enfatiza que a política desempenha o papel de mediação dialógica no processo de comunicação pública orientada a uma argumentação racional para formação de opiniões, estabelecendo, neste caso, os limites do poder administrativo. A teoria do discurso, proposição de Habermas (HABERMAS, 1995), associa o processo democrático republicano ao entendimento liberal das estruturas em termos de Estado de direito, institucionalizando-os na democracia deliberativa. Segundo Habermas,

> a geração informal da opinião desemboca em decisões eleitorais institucionalizadas e em decisões legislativas por meio das quais o poder gerado comunicativamente se transforma em poder passível de ser empregado em termos administrativos [...] os limites entre o Estado e a sociedade são respeitados; mas aqui a sociedade civil, como base social de espaços públicos autonomos, distingue-se tanto do sistema de ação econômica quanto da administração pública. (HABERMAS, 1995, p.47)

Para Souza (2018), "a relação institucional entre sociedade civil e Estado proposto por essa teoria não apenas media nem busca o consenso social, mas a partir de argumentações finalmente, delibera sobre as políticas públicas" (SOUZA, 2018, p. 166), que podem estar vinculadas a distintas áreas como educação, saúde e cultura. A compreensão da estrutura deliberativa do CEC-RS é necessária para estabelecer uma macro visão das diferentes forças que interferem no processo de decisão e elaboração de diretrizes. O empoderamento da sociedade civil, notório principalmente a partir do início do século XXI, tendo como marco o Plano e Sistema Nacional de Cultura durante o governo Lula é uma variável historicamente recente. Uma gama de novos jogadores políticos surgiu na dinâmica de ampliação da participação popular na elaboração e posteriormente na formulação de políticas públicas e culturais no Brasil neste período.

Segundo Queiroz e Carmo (2018) o conceito de Política Cultural permanece em pauta desde a década de 1960 no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em uma perspectiva que restringia a política cultural a ação do estado, de certa forma eliminando a presença e participação de entidades e instituições não estatais. Contudo, a partir das produções de Canclini (2005), Barbalho (2007) e Rubim (2007a; 2007b) foi possível identificar o envolvimento de outros agentes sociais – instituições civis, grupos comunitários e organizações - na concepção deste conjunto sistemático de diretrizes e práticas.

Proposição de Rubim (2007a) e Calabre (2007), entende-se como política cultural o conjunto de intervenções sistemáticas caracterizadas pela continuidade, trazendo consigo suas definições e diretrizes. No Brasil, além da Constituição de 1988, os instrumentos de gestão/orientação sobre as políticas públicas culturais são o Plano Nacional de Cultura, as leis e os decretos que sancionam e regulamentam as intervenções culturais. Igualmente, o Rio Grande do Sul possui seu Plano Estadual de Cultura, as leis e normativas que interferem nas decisões e inclusive no CEC-RS, partícipe do sistema que possui suas próprias resoluções internas e autonomia na engrenagem do sistema estadual de cultura.

A cultura ingressa como definidora dos valores, ideologias, visão de mundo e significados que orientam os marcos basilares dos programas e demais ações culturais. Quando estas definições, diretrizes e atividades são implementadas pelo Estado - municípios, estados e federação - por objetivos de intervenção na sociedade passa-se a chamar política pública cultural. Nesse sentido, a música desenvolve um diálogo singular entre os chamados diferentes segmentos culturais presentes na elaboração de tais documentos. Para Queiroz e Carmo (2018),

> a diversidade das culturas populares do Brasil compõe uma rede multifacetada de mundos musicais que, interacionados à dinâmica de cada contexto cultural, tecem identidades marcadas por complexas relações ideológicas, políticas e culturais em geral [...] Nesse universo a música ocupa um lugar fundamental, sendo agregadora de conhecimentos, saberes, valores e significados imprescindíveis para a consolidação, manutenção e ressignificação das culturas populares na contemporaneidade. (QUEIROZ; CARMO, 2018, p. 85).

Sobre a política cultural, Queiroz e Carmo (2018) observam as inter-relações entre políticas culturais e a música da cultura popular por meio da intersecção entre as práticas musicais estudadas em campo e as políticas de fomento/incentivo à cultura vigentes como elementos intrínsecos/correlatos na criação de espaços culturais, estratégia de produção e circulação de determinada prática musical. Dessa forma, ambos defendem que

> a música vem sendo (re)conhecida, estudada e analisada a partir de um conceito alargado, sobretudo pelas lentes interpretativas da etnomusicologia, concebida como um fenômeno que agrega às dimensões sonoras que o materializa uma ampla teia de funções, sentidos e significados sociais. Música é cultura e, como tal, é impactada pelas dinâmicas e transformações das demais dimensões culturais, assim como também impacta decisivamente tais dimensões (QUEIROZ; CARMO, 2018, p. 85)

A participação social na construção de diretrizes envolvendo música e cultura é um processo dialógico que abre espaço para estas dimensões sonoras, seus sentidos e significados sociais. Para tanto, é necessária uma maior aproximação dos órgãos colegiados como o CEC-RS com a comunidade cultural-musical em pauta. Os conselheiros e agentes culturais precisariam ir até as muitas comunidades no estado, assim como músicos/musicistas poderiam se apropriar ainda mais das leis de incentivo e políticas de fomento. A relação entre o que seria a comunidade cultural e a sua apropriação do sistema de cultura é uma inquietude constante. Tenho compreendido a primeira, como aquela que os etnomusicólogos mergulham em suas etnografias, em detrimento a um sistema cultural como uma rede político-cultural estruturada a partir da atuação estatal em pactuação com a chamada sociedade civil. O olhar etnográfico sobre ambos os campos nos permite discernir até que ponto pautas da "cultura enquanto direito cidadão", encontradas na etnomusicologia como políticas de gênero, étnica e classe, estão sendo utilizadas a favor das comunidades ou de "representantes" políticos interessados em acúmulo de capitais.

Nesse contexto, a presença recorrente da política-partidária acaba se tornando um grande desafio, uma vez que assim como a música, o partidarismo ingressa de forma invisível os múltiplos espaços da sociedade. A defesa de determinada posição, acordada e arguida por um método político-partidário, está à frente e pode vir a suplantar qualquer objeto. Ou seja, o

interesse de um grupo de pessoas é defendido muitas vezes de forma (a)crítica ou articulada em função dos interesses de quem está atuando por trás. Esta é uma questão tênue e perigosa, uma vez que envolve interesse de entes e agentes de poder na sociedade e formadores de opinião que surgem em alguns campos como verdadeiros messias, representantes de determinadas ideologias. Os interesses vão de protagonismo político ou mesmo guerra cultural ao opositor, uma prática bastante comum e acentuada durante o governo Bolsonaro.

Preso nesta teia de relações (in)tensas que me propus a ingressar pelo objetivo acadêmico, me sinto perseguido por algumas questões. A reflexão de Alan Merriam (1964) sobre a música na cultura ou como cultura, uma recorrência na trajetória do etnomusicólogo, ganhou diferentes ingredientes no CEC-RS. Descobrir o espaço da música no CEC-RS se tornou um aprofundamento na condição dos músicos/musicistas como profissão em um campo de atuação via Lei de Incentivo Estadual. Um estudo inevitavelmente de "cima pra baixo", dada a natureza do órgão colegiado, que tem revelado tanto as múltiplas formas de atuação musical, quanto as peculiaridades de cada região/ mundo musical estudado em campo.

Considerações finais

O ingresso em um campo de pesquisa totalmente desconhecido ao pesquisador é um desafio motivador. O ato de desnaturalizar posições, questões, proposições e estranhar os espaços, resultante do nosso treinamento etnomusicólogo encontra a necessidade de uma contextualização e reconhecimento denso do cenário que está se inserindo, algo que demanda um certo tempo. A questão se torna ainda mais delicada quando esse contexto faz parte de uma esfera institucional. Normativas, regimentos e resoluções internas são apenas a base da conduta de uma cultura institucional prévia que o pesquisador irá conviver durante seu tempo e espaço de pesquisa. É ainda mais crítico quando envolve (in)diretamente a política das relações e político-partidária em um campo de construção de ideais comuns para determinada comunidade. São batalhas semanais envolvendo ego, corporações/agentes de poder e todas as relações de força que as cercam no ambiente político institucional.

A necessidade de compreender este caldeirão surge em um momento crucial em que cresce de forma exponencial a concorrência por financiamento público na cultura. Imerso a isto está a música enquanto campo profissional dentro da cultura, sua relação com as questões sociais etnomusicológicas - gênero, etnia e classe – imbricadas às dimensões simbólicas, cidadãs e econômicas de uma sociedade politicamente polarizada. A necessidade do encontro entre o sistema e a comunidade cultural, agentes das formulações de diretrizes em aproximação aos contextos de atuação "ponta" é urgente. Assim como a consciência da

estrutura(ção) do sistema de cultura estadual/nacional e o CEC-RS como partícipe do mesmo se torna uma informação importante para o campo da música envolvido em projetos, uma vez que a música se intensifica como capital político-sonoro.

Referências

BRASIL. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura. SESC SP, Ministério da Cultura / Câmara dos Deputados, 2010.

BRASIL. Decreto Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Brasília. Distrito Federal, 1966

_____. Medida provisória nº 1.135, de 26 de agosto de 2022. Altera a Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022, a Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022, e a Lei nº 14.148, de 3 de maio de 2021, para dispor sobre o apoio financeiro ao setor cultural e ao setor de eventos. Brasília. Distrito Federal, 2022

BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 109-132.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107.

CANCLINI, Néstor García. *Definiciones en transición*. In: MATO, Daniel (org.). Cultura, política y sociedad. Buenos Aires: Clasco Libros, 2005, pp. 69-81
HABERMAS, Jürgens. Três modelos normativos de democracia. Lua Nova, São Paulo, n. 36, p. 39-53, 1995.

LÜHNING, Angela. *Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais*. Música em perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. Northwestern University Press, 1964.

NASCIMENTO, B. R. D. " *Por entre os sons": uma etnografia da cena de música popular instrumental brasileira e do jazz em Porto Alegre*. [Dissertação] Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2020

_____. *Música em isolamento social: colaborações e reflexões em lives como espaço de performance e crítica musical.* Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020017, 2020b.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade. *Opus*, v. 24, n. 2, p. 84-118, 2018.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007a. p. 148-149.

_____. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: Edufba, 2007b.

RIO GRANDE DO SUL. lei nº 15.774, de 21 de dezembro de 2021. Dispõe sobre o Conselho Estadual de Cultura. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 2013

_____. Lei n°14.310 de 30 de setembro de 2013. Fica criado o Programa Estadual de Formação e Qualificação na Área Cultural, de caráter continuado, com o objetivo de estimular a formação e a qualificação de agentes públicos e privados na área cultural. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 2013

_____. Lei n° 13.490 em julho de 2010. Institui o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – PRÓCULTURA, e dá outras providências. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 2010.

_____. Lei n° 11.289/1998 de 23 de dezembro de 1998. Dispõe sobre a organização, funcionamento e atribuições do Conselho Estadual de Cultura e dá outras providências. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 1998.

_____. Lei nº 15.449, de 17 de fevereiro de 2020. Faz alterações no Sistema Estadual de Apoio e Incentivo a Políticas Estratégicas (Sisaipe) e reduz a contrapartida das empresas que financiam projetos do Pró-Esporte RS. Porto Algre. Rio Grande do Sul, 2020.

_____. Lei nº 10.846, de 19 de agosto de 1996. Institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais. . Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 1996.

_____. Decreto n° 55.448 19 de agosto de 2020. Estabelece regras e procedimentos para a organização e o funcionamento do Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais. Porto Alegre. Rio Grande do Sul, 2020.

SOUZA, Giane. Experiências conselhistas no Brasil: cultura política e participação social (IN) CUNHA FILHO, Francisco Humberto; BOTELHO, Isaura; SEVERINO, José Roberto (Orgs). *Direitos Culturais.*v. 1. Salvador: EDUFBA, 2018.

AS VOZES SAGRADAS NO SAMBA RURAL PAULISTA

Ritual e ancestralidade

Ellis Regina Sánchez Hermoza
Universidade Estadual de Campinas
ellisreginash@gmail.com
GT 4- Etnomusicologias no/do Brasil

Resumo: O presente artigo tem como objetivo compreender a voz enquanto forma de vocalização sonora quanto a voz como agência e os agentes atrás das vocalizações, do mesmo modo mostrar um panorama geral das vozes presentes no samba rural paulista. Muitas destas vozes estão envolvidas nos rituais que invocam os ancestrais lembrados, os quais "falam" por meio dos versos durante os improvisos dos pontos, como o caso do bumbo, elemento central dentro do universo do samba rural paulista, considerado uma entidade sagrada que remete à ancestralidade do grupo que o detém.

Palavras chave: Samba rural paulista; ritual; ancestralidade.

SACRED VOICES IN SAMBA RURAL PAULISTA

Ritual and Ancestry

Abstract: This article aims to understand the voice as a form of sound vocalization as well as the voice as an agency and the agents behind the vocalizations, as well as showing a general overview of the voices present in rural samba in São Paulo. Many of these voices are involved in rituals that invoke remembered ancestors, who "speak" through verses during the improvisations of the points, such as the bass drum, a central element within the universe of rural samba in São Paulo, considered a sacred entity that refers to to the ancestry of the group that holds it.

Keywords: Samba rural paulista; Ritual; Ancestry.

Introdução

A voz engloba tanto a produção de sons quanto quem a produz em uma relação intrínseca entre os dois (TRAVASSOS, 2008). Segundo Reily (2014) existem três abordagens sobre a voz que podem ser consideradas para seu estudo, os processos socioculturais que envolvem a vocalização de sons, as terminologias e conceituações sobre a voz e as etnografias de vocalização (REILY 2014).

Essas abordagens ajudaram a compreender como operam as vozes dentro do universo do samba rural paulista, considerando tanto a voz enquanto forma de vocalização sonora quanto a voz como agência, os agentes atrás das vocalizações, a "voz" daquele que se faz ouvir por meio da sonoridade, assim mostrarei um panorama das vozes presentes no samba rural paulista.

As vozes sagradas do samba rural paulista

Dentro do universo do samba rural paulista ocorrem vários processos rituais, desde o batizado dos bumbos, como também a escolha do mestre bumbeiro, a escolha do repertório e danças a serem performadas, o início e fim das atividades performativas, as saudações e relembranças dos ancestrais, mestres e mestras já falecidos que são relembrados por meio das letras da música, como também homenageados através da voz do bumbo, entre outras vivências, as quais são relembrados tanto no cotidiano, como também através das danças coreográficas na performance ou ao batucar o bumbo, todos esses movimentos do corpo criam uma memória corporal, gerando assim uma memória coletiva dentro do musicar para a manutenção da tradição.

Os rituais comemorativos são uma dramatização da "memória social" (CONNERTON, 1989). É uma forma de inscrever aquilo que o grupo quer lembrar no próprio corpo. Como Suzel Reily (2002) menciona, por meio das experiências no ritual, algumas práticas podem promover experiências memoráveis nos grupos sociais. A eficácia de qualquer ritual, por mais coerente que seja, reside em sua capacidade de promover experiências memoráveis entre os participantes, capazes de transportá-los para o universo mítico de sua dramatização coletiva. O que determinará se isso ocorrerá ou não é o modo como as estruturas são implementadas em contextos reais, em que pessoas se encontram e fazem uso de seu legado para mediar suas relações com os santos e entre si (REILY, 2002).

Peirano (2003) afirma que os rituais são eventos especiais com naturezas diversas, podendo ser realizados para transições de poder, de funções sociais, etc. Defende que o conceito de ritual deve ser apreendido em campo, em relação direta com a cultura estudada. O entanto, se utiliza de uma definição operativa de Stanley Tambiah para o qual

> O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição) (TAMBIAH, 1985 apud PEIRANO, 2003, p. 11).

As apresentações do samba de bumbo são rituais onde também ocorrem repetições, formalidades e condensações. Portanto, através da pesquisa de campo podemos identificar as vozes na esfera de vocalizações do universo do samba rural paulista, onde existem diversas vozes, como: a do versador (puxador de ponto[1]), cujo papel é fundamental dentro da

[1] Pontos podem encaminhar provérbios, crônicas, segredos e demandas. São sempre cantados de maneira responsiva, ou seja, há sempre uma voz solando e propondo o ponto, que é respondido pelo canto dos demais, por vezes com uma repetição (GIESBRETCH 2011, p.200).

performance, devido que lança o ponto, o qual será repetido pelo coro, ele tem maior hierarquia que os outros integrantes do grupo; a voz do mestre bumbeiro, é sempre um sambador experiente, posto que cabe a ele (ou, mais recentemente, ela) dirigir o evento como um todo, geralmente quem assume esse posto é alguém que foi nomeado por outra pessoa de maior hierarquia ou antiguidade no grupo ou alguém que tem vínculo familiar com as lideranças do grupo ; a voz do coro ou grupo cantando coletivamente em forma de resposta ao versador, generalmente são os sambadores participantes do grupo, como os demais instrumentistas, dançarinas ou demais mestres; entre outras vozes.

No presente artigo abordaremos as diversas vozes do universo do samba rural paulista que transitam tanto na performance como no cotidiano dos integrantes das agrupações: samba de Cururuquara –Grupo 13 de Maio, o Grito da Noite (Santana de Parnaíba) e o samba de Pirapora (Pirapora do Bom Jesus), Samba de Dona Aurora, entre outros. Primeiramente reconhecemos a voz como produção vocal, partindo da abordagem sobre conceituação da voz proposta pela Travassos (2008) e Reily (2002;2014).

Dentro da esfera de vocalização do samba rural paulista predomina a estética própria de voz "falada" assim como muitas outras práticas performativas de matriz africana tal como o jongo, batuque de umbigada, entre outros.

A voz do versador (puxador do ponto) predomina, comandando todo o batalhão, marcando o começo, o fim e o andamento da música, do mesmo modo a resposta do coro (sambadores) denota a reafirmação do texto e significado a ser comunicado, criando assim um espaço em que se visibilizam as interações dentro da performance e os significados que carregam, desde os significados das letras e as analogias que existem dentro da oralidade dessa manifestação.

No samba de bumbo as relações entre os integrantes podem trazer elementos ocultos para os não participantes, esses elementos podem ser apresentados escondidos nos chamados pontos. Os pontos são anedotas, acontecimentos e fatos que são transmitidos por meio dos cantos dos versadores. É uma analogia a algo que deve ser desatado, como um conjunto de nós de uma corda. Este nó é desatado quando alguém entra "com outra resposta no canto" (BENEDITO, 2020, p.30).

O canto do ponto na forma responsiva, por exemplo, estabelece um diálogo entre o versador e os demais participantes. Há também um diálogo constante entre o bumbeiro e os sambadores que se atentam uns aos outros no vai-e-vai da dança. Não há uma definição prévia para os pontos a serem cantados, nem para o número de repetições que terá, o que obriga cada participante a se manter atento à negociação destes quesitos pelo grupo todo.

Os pontos não só narram acontecimentos do cotidiano ou fatos que acontecem dentro do universo do samba de bumbo, também "escondem" um significado que muitas vezes só os integrantes dos grupos entendem. Esta prática no uso de mensagens ocultas, ou, como diria James Scott, "transcritos secretos", está presente em muitas manifestações afro-brasileiras, como o jongo, batuque de umbigada, entre outros.

Esses tipos de estruturas existem muitas manifestações afro-brasileiras, como o jongo, batuque de umbigada, entre outros, Giesbrecht (2011) menciona como acontece esse fato dentro de uma performance do Urucungos:

> Esse é mais um dos pontos em que se pode observar a linguagem figurada dos repertórios afro-brasileiros, dissimulando a mensagem de que o oprimido vencerá seu opressor quando se refere ao pequeno carijó surrando um robusto oponente, o galo preto numa rinha de galos. Ouvi essa explicação de membros e ex membros do Urucungos sobre o referido ponto, mostrando que a brincadeira não torna nula conscientização dos membros do grupo. (GIESBRECHT, 2011. p.176)

Um dos pontos mais "conhecidos" e performados pelos grupos de samba de bumbo é do Galo preto:

> **Galo preto**
> **Puxador de ponto:**
> Eu tenho pena, eu tenho dó
> Do galo preto apanhar do carijó (x2)
> Eu tenho pena, eu tenho dó
> **Coro:**
> Do galo preto apanhar do carijó

A vivência do samba de bumbo se centra na performance e as experiências que os participantes têm ao performarem ou se focarem na performance pode nos falar muito sobre o papel da prática na vida dos participantes.

A ancestralidade do bumbo no Samba Rural Paulista

Dentro do universo do samba rural paulista existem diversos aspectos que fazem com que essa manifestação cultural se mantenha vigente, por meio da resistência, a vivência e a convivência dos grupos de Samba Paulista, os quais guardam a memória da ancestralidade africana Bantu no Brasil e se conectam por meio de uma rede de visitações antigas (Benedito 2020).

A ancestralidade africana é uma parte fundamental da história humana, enraizada em uma terra vasta e diversa que abrange inúmeras culturas, línguas e tradições. Ao longo dos séculos, a África foi o berço de civilizações antigas, contribuiu significativamente para o desenvolvimento global e, infelizmente, também enfrentou desafios e adversidades inimagináveis, como o tráfico transatlântico de escravos e o colonialismo. Neste texto,

exploraremos a rica e complexa história da ancestralidade africana, destacando sua diversidade cultural, lutas e conquistas ao longo do tempo.

No século XX, muitos países africanos começaram a lutar pela independência do colonialismo europeu. Líderes como Kwame Nkrumah de Gana, Jomo Kenyatta do Quênia e Nelson Mandela da África do Sul inspiraram gerações de africanos a buscar a autodeterminação e a igualdade. Esses movimentos de independência, embora frequentemente enfrentassem adversidades, culminaram na emancipação de muitos países africanos das garras do colonialismo.

No entanto, a luta pela igualdade e pelos direitos humanos não terminou com a independência. Muitos países africanos continuaram a enfrentar desafios políticos, econômicos e sociais, como conflitos armados, pobreza e corrupção. Ainda assim, as histórias de resiliência e esperança continuam a emergir de toda a África, à medida que as pessoas trabalham incansavelmente para construir um futuro melhor para si e para as gerações futuras.

A diáspora africana se refere à dispersão das pessoas de ascendência africana em todo o mundo, especialmente nas Américas, Europa e outras partes do globo. A diáspora africana é uma consequência direta do tráfico transatlântico de escravos, que forçou milhões de africanos a deixar sua terra natal contra sua vontade.

As comunidades afrodescendentes nas Américas têm desempenhado um papel significativo na história e na cultura desses países. Da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos liderada por figuras como Martin Luther King Jr. à influência da cultura afro-brasileira no carnaval do Brasil, a diáspora africana deixou uma marca indelével em muitas nações ao redor do mundo.

A memória da ancestralidade africana Bantu é um tesouro rico e profundo que tem resistido ao teste do tempo, influenciando não apenas as sociedades africanas modernas, mas também permeando as culturas da diáspora africana.

A espiritualidade desempenha um papel vital na memória da ancestralidade africana Bantu. Muitos grupos Bantu praticam religiões tradicionais que valorizam a conexão com os antepassados e a interação com os espíritos da natureza. Estas crenças frequentemente envolvem rituais, danças, música e cerimônias que são passadas de geração em geração.

Um elemento central da espiritualidade Bantu é o culto aos antepassados, que são considerados intermediários entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Através de cerimônias de veneração, os Bantu honram seus antepassados, pedem orientação e proteção espiritual e mantêm vivas as histórias de suas famílias e comunidades. Essas práticas espirituais são uma

forma importante de preservar a memória da ancestralidade africana Bantu e sua conexão com as raízes culturais.

Além disso, a diáspora africana também desempenha um papel crucial na disseminação da memória Bantu. Muitos afrodescendentes em todo o mundo buscam reconectar-se com suas raízes Bantu, estudando línguas, praticando rituais espirituais e explorando tradições culturais. Isso cria uma ponte entre as comunidades Bantu na África e as diásporas, fortalecendo os laços culturais e promovendo uma compreensão mais profunda da memória ancestral.

A memória da ancestralidade africana Bantu é um legado vibrante e resiliente que continua a moldar identidades culturais e espirituais em todo o mundo. Através de línguas, religiões, música e dança, os Bantu preservam suas raízes e compartilham suas histórias. Enquanto enfrentam desafios, as comunidades Bantu estão determinadas a proteger essa memória e garantir que as futuras gerações possam se conectar com sua herança cultural de maneira significativa e enriquecedora.

A festa de Bom Jesus de Pirapora, as palmeiras do Cururuquara, o bumbo da família Estevam, os bonecos de Santana de Parnaíba são referências culturais, assim como a narrativa de d. Ernestina, o toque do bumbo do sr. Damião de Vinhedo, a oralidade griô de Marcos Simplício, o jeito de segurar o lenço, a reza antes de iniciar o samba são referências que constroem identidades sociais, memórias coletivas e conexões com a ancestralidade africana Bantu. Estas referências são “[...] os valores e as significações enraizados nas práticas sociais, que ademais de intangíveis ou imateriais, muitas vezes não chegam a ser explicitados ou nem mesmo afloram à consciência dos atores sociais”.

Retomando a abordagem sobre a voz como agência, podemos citar a importância do bumbo dentro do universo do samba rural paulista, o qual é considerado sagrado, a voz do ritual, o qual opera com outras vozes de ancestralidade que mencionaremos posteriormente.

O bumbo, tem um papel muito relevante nessa prática performativa, tanto fora quanto dentro da performance, sendo um elemento unificador entre os participantes e sambadores. Entre muitos grupos, o bumbo é entendido como mais do que um mero instrumento musical, sendo mesmo uma entidade sagrada que remete à ancestralidade do grupo que o detém. Existe cuidado e respeito em relação ao bumbo e ele é um mediador de relações sociais, exercendo uma agência musical no grupo (DENORA, 2002). Um objeto que tem importância fundamental na vida cotidiana das pessoas, o bumbo tem um papel importante na construção de relações sociais entre as famílias dos detentores e mestres da tradição; é considerado como objeto de integração (LATOUR, 2005).

O bumbo é um instrumento percussivo central no samba rural paulista. Não por acaso, segundo Giesbrecht (2014), foram encontrados bumbos em todas as agrupações de samba rural paulista de São Paulo, pois ele demarca, por exemplo, o início e o final da dança. A sua centralidade se justifica da seguinte forma:

> A sua colocação sempre central na fila dos instrumentistas bem com por ser da decisão dele o início de cada dança (além do seu valor financeiro) lhe indicam francamente a primazia entre os instrumentos. Primazia que se estende ao tocador (ANDRADE, 1937).

Como foi mencionado anteriormente, o bumbo tem uma importância muito relevante para essa manifestação dentro das relações sociais, mas vale apontar que cada grupo resignifica de uma maneira diferente, como o caso do grupo Grito da noite, esse grupo é um dos poucos, ou o único, em utilizar mais de um bumbo dentro da performance, variando assim a instrumentação "tradicional" dentro do samba rural paulista, a qual geralmente está composto por somente um bumbo. Além disso, somente homens podem ser bumbeiros.

O bumbo tem outro papel na performance, tendo um caráter carnavalesco, em que predomina o som e força do batuque, a coletividade mostrando a "força masculina" por meio do batuque. Difere de outros grupos, que são mais abertos a aceitação de mestres bumbeiras, como é o caso do Samba de Bumbo Nestão Estevam (Campinas), atualmente liderado pela força feminina da família: a mestra Ernestina Estevam, filha de Mestre Nestão, a mestra Rosa Pires, bumbeira, viúva de Mestre Alceu e as filhas dos mesmos, antes liderado pelo mestre e herdeiro da tradição, Alceu Jose Estevam.

Deste modo, podemos compreender, como o bumbo opera dentro do universo do samba rural paulista como agência e os diversos papéis que são atribuídos nos grupos, conforme as demandas dos mesmos.

Outra perspectiva considerando a abordagem da agência e a "voz" do bumbo, seria o significado que traz no repertório nas práticas performativas do samba rural paulista, como é o caso do Samba de roda de Dona Aurora (Vinhedo), que dedica uma música ao bumbo Trovão e Caramuru. Vale lembrar que dentro desta manifestação cultural existe um diálogo entre os bumbos os quais sempre estão em constante diálogo tanto dentro como fora da performance, muitas vezes um precisa do outro para acordar, após o processo ritual que mencionaremos no próximo tópico.

A seguir a transcrição da letra da música "Fala trovão" do grupo Dona Aurora (Vinhedo).

Fala trovão

Puxador de ponto:
Fala trovão, fala trovão,
Quero ver trovão falar

Coro:
Fala trovão, fala trovão
Caramuru vai me ajudar

Como foi mencionado anteriormente, o papel do bumbo é relevante dentro das relações sociais e a construção da identidade de cada grupo do samba rural paulista, geralmente existem vários processos rituais antes das performances e do encontro dos grupos na festa de 13 de maio, onde se comemora, ao som do bumbo, o fim da escravidão no Brasil e a devoção de São Benedito.

Um dos rituais mais relevantes é o batismo do bumbo, nesse ritual participam as lideranças de cada grupo, em que denominam um nome ao bumbo, como foi o caso do bumbo Trovão do Samba de Dona Aurora:

> Dona Marisa percebeu a relevância da tradição familiar que ainda era capaz de reconstruir. Conversou com um primo que lhe disse ainda restar um outro bumbo, chamado Trovão, que poderia ser recuperado. Fizeram então uma festa para arrecadar fundos e procuraram TC, um artífice e sambista, líder do grupo Tambores de Aço de Campinas, pedindo a ele que desse nova vida ao Trovão, para que o Samba da Capela, realizado pelos descendentes de Dona Aurora pudesse novamente acontecer. Assim o samba de Vinhedo voltou a ser realizado, reunindo grande número de parentes, amigos e vizinhos afrodescendentes (SIMPSON, 2013, p.5).

Do mesmo modo ocorreu com o batismo do bumbo Bonifácio, da agrupação Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), onde teve uma sequência ritual, de apresentação dos bumbos e a nomeação do mestre Simplício como padrinho e mediador para iniciar a performance do samba de bumbo. Para compor o ritual, a Ana iniciou batendo no bumbo e dizendo: “Salve todos os sambadores deste mundo! Salve Bonifácio Francisco Miranda e Margarina Frosina do Nascimento!” Foi um momento muito emocionante para ela e para todos os presentes. Em seguida, puxou o ponto:

> Cheguei, cheguei de caixa e pandeiro,
> Louvando o dono da casa, dando viva pro festeiro.[2]

Assim, geralmente cada grupo realiza esse ritual, em que reúne a comunidade e lideranças do samba rural paulista, rememorando os ancestrais por meio da voz do bumbo, dessa forma mantendo a tradição entre os integrantes e a comunidade.

[2]Entrevista à Mestra Rosa Pires.

A seguir, a lista dos bumbos que foram batizados até a atualidade, alguns deles têm nome próprio de algum detentor da manifestação, como o já falecido mestre Alceu. Outros grupos têm mais de um bumbo, como o Samba de Bumbo Nestão Estevam, mas isso não significa que os bumbos sejam tocados simultaneamente durante a performance, algumas vezes revezam ou até ficam adormecidos por vários anos.

Grupo	Bumbo batizado
Cordão Sucatas Ambulantes	Foguenta
Kolombolo Diá Piratininga	Maioral
Movimento Cultural Nhô Arruda	Mestre Alceu
Samba de Bumbo Nestão Estevam	Salomão; Azulão Estrela Guia
Samba de Dona Aurora	Trovão Caramuru Cacique
Samba Lenço de Mauá	7 léguas
Urucungos, Puítas e Quijengues - Ana Maria Miranda	Bonifácio
Urucungos, Puítas e Quijengues - Mestre Marquinhos	Menino Levado

Tabela 1: Nomes de batismo dos bumbos
Fonte: A autora.

Considerações finais

Como visto neste trabalho, dentro do musicar do samba rural paulista os ancestrais são relembrados, tanto no cotidiano quanto na performance. Além desse, é visível na nomeação do grupo, como é o caso de alguns grupos, que tem como nome os ancestrais da família fundadora da agrupação como por exemplo o Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba de bumbo Nestão Estevan (Campinas), samba do professor Mestre Antônio Carlos Ferraz (Piracicaba), entre outros.

Já no caso do grupo Grito da noite, a voz da ancestralidade toma outra vertente, que é relembrar os ancestrais por meio do batuque e a performance, coletando e assimilando os saberes dos detentores da tradição, deste modo transmitindo a tradição oral, porém dando uma nova perspectiva dentro da performance, sendo considerado uma performance apresentacional (TURINO, 2008), com caraterísticas “próprias” do grupo, como a incorporação do caráter carnavalesco, colocando bonecos alegóricos no desfile, mudando assim a dança coreográfica “tradicional” do samba rural e a modificação da instrumentação, implementado mais de dois bumbos na performance, estabelecendo assim uma distinção entre os outros grupos.

Referências

ANDRADE, Mario de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, ano IV, vol. XLI. S: Departamento de cultura, 1937.

BENEDITO, Daniel Martins Barros. *O samba de bumbo de Santana de Parnaíba/SP e a educação na perspectiva de colonial.* Campinas, SP: [s.n.]. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2020.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember***.** Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life.* Cambridge University Press, 2000. Editoria UFMG, 2002.

GIESBRECHT, Érica. *A Memória em Negro*: Sambas de Bumbo, Bailes Negros e Carnavais construindo a comunidade negra de Campinas. Campinas: Pontes Editores, 2011.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social:* An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PEIRANO, M. (2003). *Rituais*: ontem e hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi***:** Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2002.

REILY, Suzel. As vozes da folia: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. *Debates*, n. 12, p. 35-53, 2014.

SCOTT, James. *Weapons of the Weak:* Everyday Forms of Peasant Resistance. New Haven: Yale University Press, 1985.

SIMSON, Olga Rodrigues de M. Von, SOUZA, Carlos Roberto Pereira de. O samba em campinas: sua evolução e diversificação ao longo do século XX. (2013). *X Encontro Regional Sudeste de História Oral. Centro de Memória* - UNICAMP – Laboratório de História Oral, Mestre em Educação. Disponível in https://www.sudeste2013.historiaoral.org.br/resources/anais/4/1378151917_ARQUIVO_ARTIGO_ENCONTRO_HO[1].pdf. Acesso em 16.Fev. 2023

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". *Música em perspectiva,* v. I n. I , março 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

MÁRIO DE ANDRADE, MUSICÓLOGO, ETNÓGRAFO, RAPSODO [1]

Lucas Oliveira de Moura Arruda
Universidade Federal da Paraíba
lucarmorial@gmail.com

GT4- Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates

Resumo: Nesta comunicação, comento um pouco sobre a produção do escritor brasileiro Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), tendo como foco a sua relação com a música, seja enquanto metalinguagem para a criação literária em textos como a rapsódia *Macunaíma*, seja na composição de sua única canção em letra e música, a toada 'Viola quebrada', seja em seus textos sobre folclore, relatos de viagens etnográficas e cartas. Música, pesquisa, criação e estética estão presentes na discussão. Por fim, este texto aponta caminhos para relacionar as investigações musicais de Mário à hoje institucionalizada ciência da musicologia e sua irmã etnomusicologia em sua relação com as estéticas da música popular e as musicologias da voz.

Palavras-chave: Mário de Andrade; criação artística; estética e música popular; tradição oral; música e literatura.

MÁRIO DE ANDRADE, MUSICOLOGIST, ETHNOGRAPHER, RHAPSODIAN

Abstract: In this report, I comment some marks about the writings of the writer Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), focusing in his relationship with music, whether as a metalanguage for literary creative process in productions such as *Macunaíma* rhapsody, or in the composition of his only musical composition in words and music, the song 'Viola quebrada', whether in his texts on folklore, ethnographic travel reports and letters. Music, research, creation and aesthetics are present in the discussion. By the end, this report points out some pathways in relating Mário's musical investigations to the now institutionalized science of musicology and its sister ethnomusicology, within its relationship with the aesthetics of popular music and the musicologies of voice.

Keywords: Mário de Andrade; Artistic Creation; Aesthetics and Popular Music; Oral Tradition; Music and Literature.

Introdução

Na literatura sobre Mário de Andrade, podemos identificar uma presença marcante da música em torno de seu pensamento artístico (ver, por exemplo, Gilda de Mello e Souza, 2003; Botelho e Hoelz, 2018). A música ocuparia um lugar de reflexão, esteio, forma, beleza e estética, comparecendo na escrita de maneiras diversas: notação em partituras (em esboços de trabalhos científicos sobre folclore); citações textuais (em obras literárias) das canções aprendidas e registradas por Mário; aprofundamento e experimentação de formas da música de concerto ou das danças dramáticas, ou de seu nivelamento.

Este artigo propõe comentar ideias de Mário de Andrade em relação a música, pesquisa, criação e estética, música e literatura, folclorismo e tradições populares. As viagens (etnografias) e os encontros seriam, em Mário, fundamentais para as descobertas

[1] Esta comunicação teve sua primeira versão como trabalho de conclusão para a disciplina *Tópicos especiais em sociedade e cultura*, cursada em 2022.2, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, conduzida pelo professor Carlos Sandroni. O título original era *Música, etnografia, musicologias e criação literária em Mário de Andrade*. O texto foi adaptado para apresentação no XI ENABET 2023, com o título *Notas sobre Mário de Andrade – musicólogo, etnógrafo, rapsodo*. Finalmente, apresento a versão com correções e adaptações.

epistemológicas. Procuro entender, ainda que de forma introdutória, as concepções de música, metalinguagem e conceituação de Mário de Andrade. Ou seja, o "falar sobre música", e "descrever" (pensando aqui com a clássica definição de Charles Seeger).

Compreender a pesquisa musicológica, etnográfica e folclorista de Mário é compreender fundamentos de sua poesia. Entender sua poesia é encontrar chaves para metáforas e *insights* musicológicos. A teoria da música, a musicologia da voz e os estudos da performance literária se enriquecem com Mário no momento em que ele descreve a performance de um artista de criatividade em ebulição, como o cantador potiguar Chico Antônio (falecido em 1993).

Divido o argumento em três partes, que representam os três aspectos destacados da produção andradeana – o musicólogo que se alimenta do etnógrafo que alimenta o rapsodo. No primeiro tópico, teço algumas reflexões sobre a concepção de música em Mário de Andrade e a importância do folclore para sua musicologia. No segundo, apresento alguns momentos da criação literária e musical de Mário, entendendo como ele pode se configurar enquanto rapsodo. No terceiro, comento um pouco sobre os encontros etnográficos de nosso autor e sua importância para o desenvolvimento de seu relativismo cultural.

Esses três aspectos, apesar de sua disposição temporal neste texto, podem ser observados ao mesmo tempo na personalidade de Mário de Andrade: enquanto faz poesia, ele pensa na identidade nacional; enquanto faz o trabalho de campo, já está com um pensamento musicológico em desenvolvimento e pensando a história da música; quando compõe, está fazendo um ensaio sobre a música popular. Enfim, o processo tradutório, como diria Salles, está a todo o tempo no gesto criativo de Mário, entendendo sua criação musicográfica também enquanto produção literária. Mário, que era "350", como ele mesmo dizia, vai sendo reconstruído por quem lê, como um prisma em que nenhum dos lados é predominante e todos iluminam uma parte de conhecimento.

O musicólogo poeta

Como argumenta Elizabeth Travassos (2000), a admiração de Mário pela música aconteceria pelo fato dela ser a mais pura das artes "porque dispensa por completo um assunto, ao mesmo tempo em que seu poder dinamogênico – de despertar reações corpóreas às sensações – é imenso" (*Idem*, p. 44). Esse pensamento de Mário, continua Travassos, teria uma referência nos escritos do crítico vienense Eduard Hanslick (1825-1904), para quem a linguagem musical teria "nela mesma o objeto de sua representação" (*idem*).

Mário diz: "A última finalidade legítima da arte é a obra de arte, enquanto esta representa um assunto humano, transposto pela beleza numa aspiração a uma vida melhor" (Andrade, 2006, p. 354). A arte não teria sentido em sim, mas possibilitaria, como em *Macunaíma*, "vivermos muitas vidas" (Wisnik, 2016).

Podemos pensar a música enquanto constituição temporal-espacial, limitada pela duração, trabalhada pela memória. Nesse sentido, seria a música uma arte que manifesta sua abertura pela duração. Mesmo a mais acabada sinfonia teria pistas para outros gestos. Lydia Goehr (2016) comenta sobre a música enquanto espaço onde se podem inserir memória e afeto (apesar de a música *não ser* o sentimento, como diz o crítico vienense oitocentista Eduard Hanslick). O que daria à música sentido, necessidade e vivência, seria o seu processo de recepção.

A fixação da música em partitura proporciona abstrair, transmitir, sugerir. Mas a partitura não é a música. Ao mesmo tempo, os sons em si não expressariam nada. Não teriam capacidade imediata de descrever, como a palavra cotidiana. Como diz Nattiez [197?], a "gramática" da música, se existente, poderia ter um paralelo não com a palavra cotidiana, mas com "formas estéticas" da linguagem – no caso, a poesia. Nesta, a linguagem teria seu sentido usual ampliado, associado ao inusitado.

Como nos ensina Cecília Salles (2011), todo processo de criação artística pressupõe o movimento de tradução de uma linguagem para outra – o poema nasce do estímulo do desenho, a canção nasce dum filme, a escultura nasce duma narrativa. O gesto nasceria da interpretação de um outro. Como diz a autora, o movimento criador opera uma ação transformadora, que ocorre através de um processo de inferência, ou seja, a partir do acerto e do erro anteriores. Entendo esse processo como uma tentativa de aproximação cada vez maior da tradução do estímulo e do gesto em sua intenção. Na trajetória criativa de Mário de Andrade, é comum se comentar a presença do gesto musical no momento da escrita de poema, texto em prosa, e, com mais ênfase, na rapsódia literária (também classificada como romance) *Macunaíma* (Souza, 2003), que seria uma grande intenção de realização musical.

Pedro Marques (2008) nos mostra como a poesia tem, na sua constituição de forma, expressão e metáforas de técnica, vários "assaltos" à música. Marques comenta recursos musicais utilizados (Salles diria, traduzidos) por Mário de Andrade em seus poemas: polifonia do movimento sonoro e "acorde arpejado", ideias comumente associadas ao mundo musical, que até hoje são de uso restrito no vocabulário poético, se comparados a *harmonia* e *ritmo* (se bem que *polifonia* passa a ser associada ao romance em inícios do século XX, com as leituras de Bakhtin e Lukács da obra de Dostoiévski.

Em seus escritos sobre música, Mário procura incentivar colegas compositores, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a criar uma linguagem artística pautada na expressão, diversa dos sentimentalismos que eram tão combatidos pelos movimentos modernistas (ver discussões em Travassos, 1997 e 2000). Nessa direção, Travassos funda um paralelo entre Mário, no Brasil, e o compositor e folclorista Béla Bartók, na Hungria (Travassos, 1997). Dois artistas modernistas do século XX, Mário e Bartók fundamentaram sua crítica ao sentimentalismo e ao virtuosismo malabarístico na pesquisa rigorosa do folclore e na busca do arcaico, do antigo, do "bárbaro", daquilo que teria um sentido moralizante, distanciado da vida nas cidades grandes.

É o que se retrata nas lendas pesquisadas por Mário em *Macunaíma*, e por Bartók em sua ópera *O Castelo do Barba Azul*. Nas geografias deturpadas das cidades grandes, industrialização e aparente facilitação do acesso aos bens de consumo dariam voz a uma arte que Mário chama "popularesca", e que o crítico Theodor Adorno, seu contemporâneo, apelidava depreciativamente de "música culinária". Este termo teria a ver não com a cultura popular "autêntica", vinda "da terra", mas de algo deturpado e já incorporado pela indústria cultural.

A pesquisa do folclore aparece na trajetória de Mário como forma de encontrar um Brasil que precisava ser conhecido. Ligado ao ideal da criação de uma arte culta brasileira com raízes fincadas na cultura popular, ele foi se inserindo em uma história que tem em Sílvio Romero, em fins do século XIX, um precursor. Para Elizabeth Travassos (2002), Mário estaria situado

> na encruzilhada entre coletas movidas pelo desejo de travar contato direto com a cultura popular, destinadas a fornecer documentos inspiradores para os artistas cultos, e atividades de pesquisa e análise destinadas a ampliar o conhecimento sobre a cultura. (Travassos, 2002, p. 94).

Mário estava sempre preocupado com o status científico do folclore, que sempre sofreu uma espécie de acusação de "amadorismo" e ausência de olhar científico. Ele mesmo não tinha uma formação "escolar" em folclore, e desenvolveu-se na área como um autodidata, aprendendo a ler em várias línguas para ter acesso a conhecimentos e metodologias de pesquisa mundiais, como o compêndio de folclore musical do romeno Constantin Brailoiu (1893-1958).

Podemos encontrar várias reflexões musicológicas e *insights* andradeanos no seu livro Turista aprendiz, publicado na íntegra postumamente reunindo os diários das viagens que Mário de Andrade fez ao Norte e Nordeste Brasileiro. A primeira viagem, em 1927, pelo Amazonas até o Peru; a segunda, entre 1928-29, para o Nordeste, passando por Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Em sua leitura do *Turista aprendiz*, Sandroni (2022) nos mostra como convivem na etnografia de Mário registro factual, invenção fantasiosa, sátira, riso e paródia. A primeira viagem de 1927 ao Norte do Brasil teve uma escrita mais literária, satírica e fantasiosa, tendo em vista também a frustração de uma etnografia entre os indígenas. A viagem de 1928 teria sido mais fatual, "etnográfica". Nesta, ele praticamente não "inventou" os fatos narrados. Apesar disso, o rigor de sua análise não deixa de manter o humor e a recorrência às sensações e à fantasia.

O rapsodo

Mário de Andrade não era prolífico compositor de música. Sua única composição, 'Viola quebrada', de 1926, ele mesmo chama, em carta a Manuel Bandeira (1886-1968), de um "pasticho mais idecentemente plagiado que tem" (Andrade; Bandeira, 2001, p. 309), da música e poética de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Catulo era compositor de toadas e poemas sertanejos. É autor, junto com João Pernambuco (1883-1947), de 'Luar do sertão' e 'Cabocla de Caxangá'. Esta última canção, o modelo para o "pasticho" de Mário, que na época compunha poemas inspirados em toadas sertanejas, cocos e outras formas poéticas populares, para seu livro *Clã do Jabuti*, nessa época; também iniciava os trabalhos no *Ensaio sobre música brasileira*.

Ao tomar contato com a 'Maroca', título de trabalho que Mário deu à composição que mais tarde seria 'Viola quebrada', Bandeira se espanta:

> Mário, [...] Ninguém como você possui um sistema mais completo de metabolismo criador. É possível que você atualmente não tenha andado senão a fazer pastiches. Pois fique sabendo que falhou como *pasticheur*. Sucedeu-lhe o mesmo que a Baudelaire querendo decalcar o *Gaspard de la nuit* e fazendo obra original nos *Poèmes em prose*. Pouco importa como você fez a *Maroca*: quis plagiar a *Cabocla de Caxangá*? Que esperança! Saiu choro paulista bem seu. Pegue na "Canção do exílio" e assine Mário de Andrade que fica outra coisa. (Andrade; Bandeira, 2001, p. 310-311)

Esse "plágio" de Mário sobre Catulo, que Bandeira elogia como "choro paulista" bem dele, é hoje (quase cem anos depois) canção emblemática, ao lado de nossa conhecida 'Luar do sertão', do repertório da chamada música caipira. Quem se dedica a esse repertório, é difícil em algum momento não cantar 'Viola quebrada'.

Mas por que será que ele mesmo se disse um plagiador? Segundo Mário, ele pegou o ritmo melódico da 'Cabocla de Caxangá' e começou a fazer sua melodia, um exercício do que Mário chama, em suas correspondências a Bandeira, "torneios melódicos" brasileiros, algo que é recorrente nas cartas ao poeta amigo pernambucano.

Possivelmente quando Mário se chamava de *pasticheur*, poderia estar, de alguma maneira, tirando de si a responsabilidade de se assumir como um compositor comprometido com uma *obra* musical (no sentido de algo acabado e pronto, como comenta Lydia Goehr). Ao mesmo tempo, Mário pode deixar claro que a originalidade, em arte, é algo muito difícil de se alcançar, e uma obra de arte seria sempre resultado de um bocado de *pastiches*, releituras e remendos sobre outras obras de arte. Ele se assume rapsodo.

É justamente o que Mário faz aparecer em sua rapsódia *Macunaíma* – costurar retalhos de várias lendas, linguagens orais, histórias de vários cantos do Brasil. E a 'Viola quebrada' só poderia nascer de alguém que não só copia toadas sertanejas (algo que o próprio Catullo já fazia), mas conhece bem o linguajar e o sentimento profundo de um grupo social (o que hoje chamamos de caipira).

'Viola quebrada' pode ser entendida como registro e referência de como se retratar musicalmente os tipos populares brasileiros, o que hoje seria chamado nas políticas de patrimônio imaterial, os detentores do saber cultural. A canção tenta entender a linguagem, as expressões e o modo de falar de maneira profunda, de dentro, não como coisa exótica (o que se vê em Catulo), mas de forma que seja "psicologicamente" nacional. Essa psicologia talvez seja mais sensível que teorizável, e a canção pode ser encarada enquanto também produção ensaística. 'Viola quebrada' pode ser lida enquanto metalinguagem sobre a música caipira como Mário de Andrade a conheceu.

Viajar, entender outras epidermes, entrar em contato com vozes inusitadas como a de Chico Antônio. Como dizem Botelho e Hoelz (2018), a estética de Mário se faz de maneira dialógica, nas lacunas do texto e sua escrita. Sabemos que de início o seu *Ensaio sobre música brasileira*, por exemplo, teria sido esboçado inicialmente como um diálogo.

O etnógrafo romancista, rapsodo

Foi através de suas duas viagens ao Norte e ao Nordeste do Brasil, em fins da década de 1920, que Mário intensificou seu envolvimento com a cultura popular. O poeta modernista, professor de piano e estética musical no Conservatório de São Paulo, passa a alargar sua bibliografia, encontrando a necessidade de um estudo de tratamento científico do folclore, que estaria no plano de sua obra de folclore *Na pancada do ganzá*, que seria publicada em vários volumes esparsos após sua morte, por sua aluna, Oneyda Alvarenga (1911-1984).

O rigor da expressão popular, sua ausência de rebuscamentos fáceis e sentimentalismos, sua linguagem aparentemente simples, profundamente mágica, Mário vai

encontrar, entre outras vozes, na figura de Chico Antônio, embolador, improvisador de cocos, que ele conhece no Rio Grande do Norte, em sua segunda viagem ao Nordeste, entre 1928-29.

Elizabeth Travassos (2010) comenta que a criatividade de Chico Antônio exemplifica um aspecto central no gênero musical da embolada, onde se valoriza o sentido mágico e as associações aparentemente absurdas de palavras, que "consomem" o cantador, deixam-no exausto pelo trabalho linguístico e o "transe" decorrente. É a capacidade de "embolar", onde a "bola" é a cabeça; o cantador teria que ter "balas" certeiras na sua criatividade, para enfrentar o colega de dupla, pensando na embolada enquanto um gênero que se constitui no diálogo.

Chico Antônio aparece para Mário como uma voz autêntica, intuitiva, vinda diretamente da terra, do povo, tirando de sua língua comum a matéria-prima de seus versos "sobrerrealistas". O coquista seria quase um Macunaíma.

O timbre da voz de Chico, que Mário tenta descrever como "nasal caju", voz quente e simpática, teria muito mais força do que "uma dúzia de Carusos" (Andrade, 2015, p. 315). Aqui, Mário se refere a Enrico Caruso (1873- 1921), famoso tenor italiano que ganhou fama no início do século XX, cantando e gravando em discos de 78 rotações árias de óperas de Mascagni, Verdi e outros compositores italianos de fins do século XIX. O sucesso comercial de seus discos foi avassalador; sua fama, depois de sua morte, se estendeu pelo mundo junto à indústria da música gravada e de reprodução mecânica [2].

Caruso seria uma referência negativa, um oposto dialético de Chico Antônio, no sentido de uma quase banalização do ato de cantar, do consumismo e do tal sentimentalismo criticado por Mário. Chico Antônio seria o exemplo do artista ativo, criativo, solidário, desinteressado, um virtuose das palavras, justamente pela sua capacidade de "tirar de onde não tem e botar onde não cabe", como dizia Pinto do Monteiro. Um virtuose no sentido social mais prezado por Mário, aquele que teria função social, ética, capaz de transformar sua realidade através da arte (ideias bem amarradas no diálogo *O banquete*).

Enquanto Caruso seria uma referência de alguém "moldado" por toda uma burocracia do ensino conservatorial, andando dentro do círculo do repertório "clássico" (pensando aqui com Bruno Nettl, 1995) representando também a estética cantada do verismo italiano, tão criticada por Mário. Por exemplo, na crônica 'Campanha contra as temporadas líricas', de 1928, Mário dispara:

[2] Ver o texto de Jo Adetunji, sobre o "fenômeno Caruso".150 años de Enrico Caruso: el primer ídolo de masas del siglo XX. 21 fev. 2023. Disponível em: <theconversation.com/150-anos-de-enrico-caruso-el-primer-idolo-de-masas-del-siglo-xx-198215> Acesso em 23 fev. 2023.

> Que é a Marta? O que é a Tosca ou a Manon Lescaut? O mínimo que a gente pode falar dessas obras, é que sob o ponto de vista artístico estão completamente gastas. Não é possível mais se ter um interesse mínimo por essa musicaria respeitando apenas uma moda transitória, óperas que se tornaram completamente estapafúrdias depois que a moda passou. O bom, o genial não passam desse jeito (Andrade, 2006, p. 185).

Chico Antônio, por sua vez, seria um exemplo de liberdade, devaneio, loucura poética, um artista que não aprendeu na escola e por isso mesmo não se sente parte de uma estrutura de ensino e aprendizado, onde se pensa em legitimar ou canonizar músicos e suas músicas (nem perderia tempo com o lado burocrático do ensino conservatorial). Seria seu canto um canto aprendido diretamente do povo, sem mesmo saber da sua potência enquanto estética e ética musical. Sua miséria material, sua vida levada em bebida e cantoria, são elementos que Mário registra e admira como fundação do estilo (pensando aqui com a gramática musical comentada por Nattiez) de Chico Antônio. Teria a ver com sua ética.

Essa gramática da música de Chico Antônio, Mário descreve misturando termos da teoria musical tradicional, expressões populares e poéticas. Como Elizabeth Travassos (2008), o discurso musicológico teria categorias verbais em um catálogo limitado, "estreitamente vinculado à ópera. Não é de se estranhar, pois a história do canto na Europa e a instituição do *belcanto* não podem ser compreendidas isoladamente da evolução do teatro musical" (Travassos, 2008, p. 102). Nesse sentido, em um vocabulário de experimentação linguística, pois Mário não seria a regra, "e, sim, a exceção" (*Idem*, p. 101), o musicólogo vai comentar a força performática do cantador:

> Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico Antônio pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e "vira o coco". Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico Antônio virou o coco (Andrade, 2015, p. 315).

"Passar pitos", "virar o coco", "pôr reparo": expressões da oralidade que Mário vai agregando à sua escrita. Fala-se em melodia e em refrão, termos musicais da tradição ocidental. O pesquisador, como tantas atitudes seminais que deixa em seus escritos, abre brechas para procurar entender o que seriam as teorizações da música feita pelos grupos sociais (e indivíduos) e traduzi-las para a cultura acadêmica, em uma busca que seria, uma década depois da morte de Mário, definidora das pesquisas na nascente etnomusicologia, institucionalizada na América do Norte.

Essa descrição engloba sensações subjetivas, visão, percepção auditiva, corporalidade e caráter, para chegar a um entendimento sobre o cantador:

> Mas Chico Antônio ultrapassa de muito os que tenho escutado, pela força viva do que inventa e a perfeição com que embola. Alto, corpo de sulista, magruço, meio lerdo no gesto comprido, com uma cara horizontal, bem chata e simpática, de nordestino em riba. Olhos maravilhosos, já falei. E a voz incomparável. Não é possível imaginar sons levemente anasalados, másculos, num decrescendo perfeito como os que Chico Antônio entoa no fim das frases do *Jurupanã* [3]. (Andrade, 2015, p. 317).

De forma cara ao que depois seria a área científica da etnomusicologia, o registro de Mário é rico em descrições da observação geral e das funções sociais que aquela música envolve. Só que ainda não coloca depoimentos diretos do cantador nem de seus espectadores e colegas de canto. Estes aparecem em voz apenas na citação textual das cantigas. Mário fala em sons "levemente anasalados", "másculos", num "descrescendo perfeito". São categorias de uma musicologia da voz que, como diz Travassos (2008), não são regra – são a exceção no discurso musicológico. O que poderia ser chamado, dentro de um discurso acadêmico, de "desafinado", "fora do tom", "voz mal colocada", Mário interpreta como algo que poderia ensinar e embasar a criação de uma cultura musical erudita, partindo desses timbres populares.

Chico Antônio "vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada". (Andrade, 2015, p. 315). Essa metáfora de "vir da terra" se coaduna com o que Flávia Toni e Camila Fresca (2022) observam na produção textual (e artística) de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos (cujo gesto criativo pode também ser interpretado como de um rapsodo). Há, nos primórdios do modernismo brasileiro, um discurso pautado por "imagens da flora e dos sons das nossas paisagens, na evocação aos 'tipos brasílicos' que formaram a 'raça' brasileira, em visão que denota forte teor romântico, pois voltada ao enaltecimento das qualidades naturais do país" (Toni; Fresca, 2022, p. 143).

Como nos mostra Fernando Alvim, modernismo e romantismo não seriam tão diferentes como normalmente pensamos: teriam pontos de convergência, apesar da aparente rebeldia que o movimento moderno operou nas artes. A modernidade seria

> um conceito mais geral suscitado, via de regra, para pensar o cenário que se inaugura a partir das transformações pelas quais passa a matriz ocidental de pensamento (que antes de tais mudanças, podia ser entendida sob os signos da imutabilidade, do não relativismo e da tradição como valor) e com ela o romantismo, como uma formalização estética da configuração de uma ontologia moderna no campo das artes e da literatura (Alvim, 2012, p. 17).

Seria o romantismo uma espécie de movimento estético de individuação e subjetivismo "dentre uma enorme gama de elementos que causaram forte impacto na cultura

[3] Jurupanã é o nome de um dos cocos do repertório de Chico Antônio, e foi registrado em partitura por Mário de Andrade na pág. 104 do livro *Os Cocos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ocidental. Já a modernidade – ou o pensamento moderno – é algo mais voltado a uma tradição filosófica moderna e remete a uma filosofia 'crítica'" (*Idem*).

Demonstrando essa ligação do discurso andradeano com o romantismo e o enaltecimento das qualidades naturais do Brasil, Toni e Fresca vão comentar como o modernismo de Mário e Villa passou desse momento de idealização para um segundo momento de pesquisa e conhecimento do território brasileiro, com sua diversidade de pessoas. Como o próprio Mário comenta, no *Turista aprendiz*, o "europeu cinzento" que ele se considerava ao chegar no Norte do Brasil vai encontrar um mundo de cores, sabores e sentidos existenciais. Diz encontrar também o tamanho de sua alma.

É nesse encontro com a epiderme violenta do Norte do Brasil e a descoberta do tamanho da alma, que Mário vai fortalecendo o seu relativismo cultural, que será registrado nos textos que farão parte dos esboços para a enciclopédia da cultura popular, *Na pancada do ganzá*. No entanto, ele mesmo é consciente das problemáticas e limitações desse relativismo, do mau encontro e da limitação da visão do pesquisador. Isso fica registrado, por exemplo, no conto *Briga das pastoras* (Andrade, 2016), ficção onde o etnógrafo aprendiz usa da ironia e do humor para narrar uma frustrada visita a um pastoril, folguedo ligado à cultura do Nordeste do Brasil.

No conto, Mário desmistifica as narrativas etnográficas que essencializam e fantasiam observações das manifestações folclóricas – nessas narrativas, fica sempre parecendo que tudo que é feito pelo povo é bom, bem feito; mas nem sempre é assim. Mário faz pensar nas margens da ficção: ele entra e sai dela através de uma narrativa de viagem e a pretensão de pesquisa. Até onde vai o conto, até que ponto se está no relato etnográfico? Até que ponto os antigos relatos de viajantes científicos estariam também ligados a uma ficção?

Em *Briga das pastoras*, Mário de Andrade (2016) deixa claro de que forma ele considera as culturas populares de seu tempo. Ao assistir uma celebração popular onde se inserem músicas radiofônicas, o musicólogo faz uma crítica usando o termo "popularesco". O pastoril, que seria idealizado como uma celebração autenticamente popular, teria sido deturpado pela música popularesca e pela procura incessante pelo dinheiro.

Em esboços do que mais tarde será publicado no livro *Danças dramáticas do Brasil* (Andrade, 1982), Mário faz uma crítica (esta, não ficcional) ao Pastoril de Palmares, em Pernambuco:

> um verdadeiro protótipo do Pastoril popularesco, mesclado em tudo, com músicas desta e outra procedência, umas nacionais, outras estranhas, cenas mal emaranhadas, às vezes sem nenhuma ligação entre si, meio revista de teatro, meio revista de... pernas, de cabaré. Não é mais sequer semierudito, mas não chega a ser popular. É daquele popularesco urbano cujo cosmopolitismo dificilmente chega a ter valor etnográfico (Andrade, 1982, p.353).

Ao comentar o conto de Mário de Andrade, Valter César Pinheiro (2017) nos mostra como o texto descreve procedimentos metodológicos de pesquisa etnográfica, inclusive elencados por Mário em correspondência com Câmara Cascudo. Pinheiro nos diz que, se Mário considerava o conto "fraco", "literário demais", por isso não devendo ser publicado, "a narrativa vale, todavia, por mostrar, de forma ficcional, como deveriam proceder aqueles que desejassem estudar a cultura popular." (Pinheiro, 2017, p. 176).

Considerações finais

Nesta comunicação, procurei situar algumas ideias de Mário de Andrade em torno à música, pensando-a enquanto esteio para experimentações linguísticas e expressivas na obra literária do escritor paulistano, ao mesmo tempo em que este exercia também um papel de incentivador da produção musical de seus colegas músicos, como Heitor Villa-Lobos.

As ideias de Mário sobre música possuem intensa relação com as problemáticas do nacionalismo e a procura pela identidade brasileira. Combatendo os sentimentalismos na performance e militando em favor da expressão e da verdade interior, pensando sempre na "utilidade" e na ligação do artista com a mudança social, sua lição de ética-estética tem reminiscências do ideário romântico sobre cultura popular, com influência da área científica da musicologia e do folclore.

Mário de Andrade contribui para a literatura e para a música com a importância dada à pesquisa científica do folclore. Por outro lado, folclorismo e musicologias ganham da poesia e da expressão artística da música contribuições de ordem analítica através de um vocabulário que, se não é totalmente inspirado em categorias "nativas", tem a relevância no momento de aproximação e "tradução" dos universos linguísticos-musicais-metalinguísticos. Seria sempre uma etno-poesia, onde o pesquisador não tem medo de colocar em diálogo suas próprias categorias para entender o outro.

A maneira de Mário de Andrade traduzir os saberes (e os sabores) das culturas que visitava estava intimamente ligada à sua poética, ao seu estilo. Metáforas, colagem de expressões, associações novas: musicologia e folclorismo de Mário dependem intimamente de sua percepção e expressão do mundo interno; da mesma forma, como o externo é visto e sentido. Como diz Mônica Velloso (2010), Mário está sempre atento aos limites da objetividade e da razão, conjugando etnografia e literatura. Velloso vai buscar na interpretação cultural de James Clifford uma chave, entendendo a pesquisa etnográfica em sua ligação com o surrealismo, apresentando a proposta de "abandonar a distinção entre a alta

cultura e a baixa cultura, assumindo atitude crítica e irônica em relação às hierarquias da vida social" (Velloso, 2010, p. 178).

De que formas musicologia, etnomusicologia aplicada e folclore podem nos ajudar a compreender realidades dos dias atuais, entendendo também a relevância científica (pensando com Cecília Salles, que aproxima movimentos de arte e ciência em suas buscas) da poesia e das narrativas de vida como possibilidades de transformação de realidade? Mário, com sua multiplicidade de conhecimentos e buscas de exceções à regra, nos ensina novas formas de compreender sonoridades e línguas de grupos sociais, e também a trabalhar uma poética pessoal de descrição desses fenômenos culturais, ao mesmo tempo que com o esteio de uma metalinguagem coletiva, mas que possa ser compreendida através da sensibilização e do humor.

Referências

ALVIM, Fernando José da Silva e. *Mário de Andrade e o romantismo brasileiro*: tradição, imaginário e consciência histórica nacional. Dissertação (mestrado em letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

_____. *Música, doce música*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

_____. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.

_____. *Briga das pastoras e outras histórias*. Organização de Ivan Marques. São Paulo: Edições SM, 2016.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol. 37, n. 2, mai.-ago. 2018. p. 335-357.

GOEHR, Lydia. *Music is Not Mysterious*. Entrevista ao canal Aeon Video. 2016. Disponível em: <youtu.be/YUkOTdRYSSU>. Acesso em 23 fev. 2023.

MARQUES, Pedro. Mallarmé vs. Mário de Andrade: dois assaltos à música. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.), *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz., Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 298–306.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Situação da semiologia musical. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Editora Vega, [197?]. p. 19-40.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions*: Ethnomusicological Reflexions on Schools of Music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

PINHEIRO, Valter Cesar. Mário de Andrade e a cultura popular: "Briga das pastoras", literatura e folclore. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, set.-dez. 2017, p. 170-179.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Intermeios, 2011.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. *Estudos Avançados*, v. 36 n. 104, 2022, p. 202-223.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

TONI, Flávia; FRESCA, Camila. Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, 2022, p. 143-84.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

_____. Mário e o folclore. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 30, 2002, p. 90-109.

_____. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 99–123.

_____. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de embolada. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 50, set./mar. 2010, p. 13-40.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os curumins e o professor de música – a etnopoesia de Mário de Andrade. In: RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). *Olhares sobre a história*: culturas, sensibilidades, sociabilidades. São Paulo: Editora Hucitet, 2010. p. 177-196.

WISNIK, José Miguel. Macunaíma e o enigma do herói às avessas. Canal do YouTube Café Filosófico CPFL, 2016.

INDIE É O NOVO POP
Cena ou circuito?

Manoel Magalhães
Universidade de São Paulo
manoelmagalhaes@usp.br
GT 4 - Etnomusicologias no/do Brasil

Resumo: Os movimentos musicais independentes brasileiros do início do século XXI captaram transformações na indústria da música com a inserção de tecnologias de gravação em home studios e o início do processo de ampliação do acesso à internet no país. O objetivo deste artigo é traçar um panorama da Indie É o Novo Pop, movimentação cultural de rock independente ocorrida na cidade do Rio de Janeiro no início da década de 2000, discutindo a partir dela os conceitos de cena e circuito, na busca por interseções e possíveis qualificadores como o repertório, o uso de novas tecnologias, a interação com a indústria fonográfica, os veículos de comunicação e os equipamentos culturais. As bandas da Indie É o Novo Pop ocuparam o espaço de shows da boate Bunker 94, no Rio de Janeiro, majoritariamente entre os anos de 2001 e 2005, e participaram de duas coletâneas lançadas em CD com material inédito.

Palavras-chave: Música popular, cenas musicais, circuitos musicais, indie rock.

INDIE IS THE NEW POP
Scene or circuit?

Abstract: Brazilian independent musical movements at the beginning of the 21st century captured transformations in the music industry with the use of recording technologies in home studios and the beginning of the process of expanding internet access in the country.This research aims to outline an overview of Indie É o Novo Pop, an independent rock cultural movement that took place in the city of Rio de Janeiro (Brazil) in the early 2000s, discussing the concepts of scene and circuit, in the search for intersections and possible qualifiers such as the repertoire, the use of new technologies, the interaction with the music industry, communication vehicles and cultural facilities. The bands from Indie É o Novo Pop occupied the concert space at the Bunker 94 nightclub, in Rio de Janeiro, mostly during 2003 and participated in two compilations released on CD.

Keywords: Popular music, Music Scenes, Musical Circuits, Indie Rock.

Introdução

Partindo de três meses de realização da festa London Burning na boate Bunker 94, em Copacabana, no Rio de Janeiro em 2001, o jornalista Luciano Vianna organizou a primeira coletânea Indie É o Novo Pop, um CD que reunia 15 bandas que tocavam *indie rock* e cantavam em português e, em boa parte, haviam se apresentado na festa neste período inicial. Daí em diante, por cerca de quatro anos, mais de 50 artistas participaram de apresentações na boate e em outros diversos espaços pela cidade do Rio de Janeiro, como Casa da Matriz, Teatro Odisséia e Melt. O conjunto de bandas trazia uma unidade identificável de repertório inédito e passou a ocupar a Bunkercomo equipamento cultural de referência para a realização de apresentações todas as sextas-feiras.

Indie É o Novo Pop foi um rótulo criado por Luciano na tentativa de difundir e organizar uma movimentação cultural que podia ser identificada em todo o país já bem no início

da década de 2000, mas especialmente no Rio de Janeiro o vulto mostrou-se extremamente representativo, com dezenas de novos grupos surgindo e gravando demos em CDR.

O texto do manifesto, que vinha encartado ao primeiro lançamento em CD, enfatiza as intenções de Luciano e também ajuda um pouco a caracterizar esse movimento cultural, que aconteceu em uma época de consolidação da abertura política no país (no fim do segundo mandato da gestão de Fernando Henrique Cardoso na Presidência da República) e de acesso à tecnologia e às possibilidades da ampliação do uso da internet em computadores pessoais. Luciano utilizava como principal meio de comunicação seu próprio website, intitulado *London Burning*, que cobria os shows, resenhava os lançamentos e organizava premiações de melhores do ano.

> Alguém já reparou a profusão de bandas *indies* cantando em português? Quem se lembra de que, há menos de 5 anos, um dos requisitos básicos para ser considerada uma banda "indie" eram letras no idioma de Morrissey? Na esteira de bandas como Los Hermanos, Bidê ou Balde, Vídeo Hits, Djangos, Casino e muitas outras, novos grupos estão surgindo a cada momento em cada cidade do país usando a língua de Renato Russo para exibir suas idéias, agora, cada vez mais difundidas em programas de rádios especializadas, revistas, espaço em gravadoras, zines, etc. Grupos como Stellabella, Dolores, Fantasic 5, Onno, Winston, Soma, Brinde e pelo menos mais uma dezena, já estão preparados para tomar a ponta da cena *underground* brasileira, quem sabe até, fazendo a ponte entre o indie e o mainstream que possibilitaria o velho sonho de viver da música sem trair seus ideais. O *London Burning* não poderia deixar isso passar em branco e está lançando o manifesto. Juntando as forças das festas e shows semanais sob a chancela *London Burning* na maior boate do Rio de Janeiro, Bunker (RJ), com lançamentos das novas bandas nacionais pela *London Burning Records* e o veículo divulgador de cultura alternativa que é o *London Burning Magazine*, queremos ajudar a fazer desse um momento de transformação e amadurecimento da cena *indie* brasileira, sem panelinhas, sem intrigas, sem as besteirinhas que sempre empurram a cena para baixo. (VIANNA, 2002)

A segunda coletânea, lançada em 2003, já trazia apenas artistas cariocas e contava com 20 bandas, a partir de uma seleção de Vianna que totalizou mais de 100 grupos musicais interessados em participar do registro coletivo. As bandas, em grande parte, faziam sua estreia fonográfica naquele momento e posteriormente lançaram uma grande quantidade de EPs (formato *extended play* com cerca de cinco ou seis faixas) gravados a partir de estúdios caseiros ou de pequeno porte, auxiliados pelas emergentes novas tecnologias de produção musical, almejando assim conquistar notoriedade e condições financeiras para a produção de seus álbuns completos.

Indie é o Novo Pop, cenas e circuitos

Esta pesquisa pretende partir da experiência da geração Indie É o Novo Pop para discutir os conceitos de cenas musicais (STRAW, 1991 e 2006), e de circuitos (MAGNANI,

2005), com o intuito de tentar responder se a movimentação ocorrida nesse período do início da década de 2000 no Rio de Janeiro se enquadraria mais adequadamente como uma cena ou um circuito musical. E, ainda, a partir desse ponto levantar questões como o caráter inédito do repertório produzido e as relações dos grupos musicais com os equipamentos culturais, os meios de comunicação, as novas tecnologias de gravação e a indústria fonográfica.

Tomando emprestada a visão de Becker (1977) a respeito da classe de artistas integrados, o grupo de bandas da Indie É o Novo Pop almejava alcançar a forma canônica de produção musical e estabelecer contratos com as grandes gravadoras multinacionais, ainda que à época o discurso acerca da produção independente estivesse na ordem do dia na mídia musical brasileira. Mesmo que a produção das bandas cariocas até aquele ponto ainda fosse majoritariamente independente, já era alicerçada nos padrões comerciais vigentes visando uma possível integração ao ambiente da indústria fonográfica tradicional. Apenas poucos grupos, como Moptop, Brava e Som da Rua, acabaram alcançado o resultado esperado e celebrando contratos com gravadoras como Universal Music e Deckdisc, no entanto sem alcançar o sucesso comercial no ambiente mainstream.

Então, mesmo que a Indie É o Novo Pop buscasse uma qualificação como artistas integrados à indústria fonográfica tradicional e ao mercado, a movimentação cultural ocorrida majoritariamente de forma independente na boate Bunker 94 poderia ser qualificada como uma cena ou um circuito? Tomemos inicialmente o conceito de cena como definido por Straw (2017) especialmente em contextos que envolvem urbanidade, sociabilidade e gentrificação:

> Aqui está uma possível definição atual de cena: uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da efervescência observável da cidade. Isso não é uma definição completa, mas eu penso que toda definição de cena deve contar com algo como um suplemento de sociabilidade. Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo. Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. E, como sabemos, esse suplemento se tornou altamente valioso na transformação econômica das cidades, através de um processo que chamamos de gentrificação. (STRAW, 2017)

Também discutindo a amplitude do termo, Straw (2016), que é frequentemente criticado por uma formulação que é considerada vaga e pouco definidora, desenvolve uma abordagem que justamente qualifica o termo cena como flexível por acomodar tanto o universo das comunidades, quanto a fluidez das possibilidades do cosmopolitismo.

> A “cena” persiste na análise cultural por uma série de razões. Uma delas é a eficiência do termo como rótulo padrão para unidades culturais cujas as fronteiras são invisíveis

> e elásticas. "Cena" éutilmente flexível e anti-essencializante, exigindo de quem a usa apenas que observe uma nebulosa coerência entre conjuntos de práticas ou afinidades. Para os estudiosos da música popular, a "cena" tem a capacidade de desvincular os fenômenos das unidades de classe ou subcultura mais fixas e teoricamente problemáticas (mesmo quando se livra da promessa de sua eventual rearticulação). Ao mesmo tempo, "cena" parece capaz de evocar tanto a aconchegante intimidade da comunidade quanto o fluido cosmopolitismo da vida urbana. À primeira, acrescenta uma sensação de dinamismo; para o último, um reconhecimento dos círculos internos e histórias importantes que dão a cada superfície aparentemente fluida uma ordem secreta. (STRAW, p. 6)

Partindo apenas dessas definições de Straw, a movimentação cultural da geração Indie é o Novo Pop parece se encaixar no conceito "flexível e anti-essencializante" de cena, e ainda apresenta tanto a "sociabilidade" quanto a "produção cultural" citadas por Straw como base de qualquer cena. Na Indie é o Novo Pop, a "sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura" pode ser notada na agitação semanal das festas na Bunker 94, que recebiam as apresentações das bandas e a execução do repertório autoral, trazendo ainda um componente de formação de público.

Ainda nesta direção, e dialogando diretamente com os postulados de Straw, Simone Pereira de Sá (2001) apresenta alguns postulados que podem ser analisados como possíveis qualificadores para o uso do conceito de cena em relação à movimentação cultural ocorrida no início dos anos 2000 no Rio de Janeiro:

> a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (SÁ, 2001, p.157)

Quanto aos seis postulados de Sá, vale a reflexão adaptada ao contexto deste estudo. A Indie é o Novo Pop ocorreu majoritariamente em um ambiente local bem limitado, a boate Bunker 94, em Copacabana, no Rio de Janeiro, mas é impossível separar algumas características das relações também globais envolvidas. O *indie rock* é um fenômeno de produção transnacional, com produções identificáveis em quase todos os países do mundo. A própria estrutura da iniciativa London Burning como produtora de conteúdo sobre as bandas para a internet e o registro fonográfico dos artistas possibilitava um alcance global que movimentações locais pré-internet não seria possível.

A respeito do compartilhamento de referências "estético-comportamentais" retornamos ao contexto da produção global de *indie rock* e a influência tanto nos artistas quanto no público. Vladi (2011) resume que o *indie rock* é marcado por "gravações em estúdios caseiros" e que sua

circulação acontece por "uma rede alternativa que permite que distorções, dissonâncias e gravações com baixa qualidade sejam vistas como marcadores da sua liberdade criativa por artistas, produtores e audiência". Luciano Vianna cita inclusive a frase "viver da música sem trair seus ideais" que caracterizaria a liberdade criativa citada por Vladi:

> o indie rock torna-se um mercado de nicho, no qual produtores, músicos, críticos e fãs compartilham certas ideologias, posições estéticas centradas em torno de um gosto partilhado por atos e atitudes comuns, atividades comerciais e bens culturais, uma comunidade de conhecimento. São posições ideológicas divulgadas, difundidas e assimiladas através de um conjunto comum de convenções discursivas praticadas por fãs, músicos e intermediários culturais. (VLADI, 2011, p. 1-2)

Tocando no ponto específico que aborda a "demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura", vale destacar que a Indie É o Novo Pop acontecia a partir de uma festa semanal na Bunker94, mas impactava todo um ecossistema que acontecia ainda no portal *London Burning*, nos programas alternativos de rádio como A Vez do Brasil, da Rádio Cidade, e o College Radio, da Fluminense FM, e ainda no suplemento Rio Fanzine, do jornal O Globo, editado pelos jornalistas Tom Leão e Carlos Albuquerque.

Cambria (2017), mesmo crítico ao conceito de cena e sua aplicação ao contexto da etnomusicologia, afirma que é válida a tentativa de desenvolvimento de modelos de análise que abarquem esse contexto de produção urbana, que engendram tantas variáveis e características de similaridade e diferenciação:

> esse conceito foi formulado e se tornou útil no contexto das análises das territorialidades estabelecidas a partir da circulação e de diferentes processos de diferenciação de uma pluralidade de práticas musicais que coexistem nas cidades contemporâneas. Essa preocupação em desenvolver modelos de análise para o estudo do contexto urbano é particularmente interessante e instrutiva. (CAMBRIA, 2017, p. 88)

Com algumas propostas de definições do conceito de cena postas, resta agora olhar a definição de circuitos musicais proposta por Magnani (2005). Seria o conceito de circuito mais adaptável à movimentação cultural ocorrida com as bandas do Indie É o Novo Pop? É interessante notar que algumas passagens da definição de circuitos musicais esbarram em questões já citadas para definir o conceito de cena musical.

> Com relação a circuito, trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contigüidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de

> circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contigüidade, como ocorre na mancha ou no pedaço. Mas ele tem, igualmente, existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado. (MAGNANI, 2005, p.178-179)

Herschmann (2010) realiza uma comparação entre cenas e circuitos que pode ser bastante útil para a diferenciação dos dois conceitos. Os pontos mais importante da diferenciação proposta para este estudo são os que abordam a dependência das cenas musicais de "gostos, prazeres e afetividades construídas", o que se relaciona a todo o contexto citado anteriormente do *indie rock*, e principalmente a uma certa falta de institucionalidade e monetarização que pode ser identificada na movimentação cultural do Indie É o Novo Pop, já que os CDs eram distribuídos gratuitamente e a entrada para as apresentações das bandas acontecia apenas com o pagamento da entrada na boate, sem qualquer custo adicional em relação aos shows musicais e sem cachês pagos às bandas.

> As cenas dependeriam de gostos, prazeres e afetividades construídas entre os atores (… [poder-se-ia] afirmar que existiria nas cenas mais empenho de continuidade por parte dos atores do que propriamente uma rebeldia subcultural (...) no caso dos circuitos, as alianças e afetos são igualmente importantes, mas estes seriam menos fluidos que as cenas. (...) Existiria nos circuitos culturais níveis de institucionalidade e monetarização dos objetivos traçados, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida: muitas vezes encontraríamos circuitos com graus expressivos de formalismo (...), contudo ainda assim é possível se identificar um razoável protagonismo dos atores sociais nas iniciativas, dinâmicas e processos engendrados nos circuitos. (HERSCHMANN, 2010, p. 40-41)

Tudo isto posto, a Indie É o Novo Pop parece se adequar mais ao postulado de uma cena musical, mesmo que o termo ainda encontre muita resistência no campo de pesquisa da Música. É a partir de articulações com casos ocorridos que se relacionem como propostos como o de Pereira de Sá que pode ser possível discutir novas abordagens para o conceito.

> "Indie é o Novo Pop" é o nome do CDr, que contará com 15 bandas novas nacionais e um manifesto. "O manifesto Indie é o novo Pop prega que qualquer das bandas que fazem parte do movimento poderia perfeitamente ser uma nova Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Plebe Rude", explica o próprio Luciano Vianna do London Burning, um conglomerado independente carioca que agrega e-zine com promoção de shows e, agora, selo. "Quero criar uma cena como a de Brasília nos anos 80 e a do Rio nos anos 90 e a gaúcha da metade dos anos 90, algo em que as bandas se identifiquem e que possa abrir caminho para elas aspirarem algo maior", continua. "Na coletânea, vamos colocar 15 das melhores bandas "novas" que apareceram nos últimos tempos". Quais? "Vai ter Fantastic 5, Dolores, Stellabella, Canvas, Onno, Glamourama, Brinde, Winston, Nabuco on The Roxy, Leela (a veterana do CD), etc…". (VIANNA, 2002)

O próprio Luciano Vianna ao utilizar o termo "cena", em uma entrevista concedida ao e-zine Esquizofrenia, traça conexões com movimentações culturais ocorridos em cidades como Brasília e Porto Alegre, para qualificar um certo tipo de agrupamento organizado que inclui fatores como repertório, público, meios de divulgação e impacto cultural que extrapola os lugares de origem. Fica evidente na fala do jornalista a intenção de contribuir com meios organizados (festas, publicações, coletâneas, materiais de divulgação) para que a produção artísticas das bandas se desenvolva como um cenário de relevância cultural para o país e possa ser identificada dessa forma por outros atores de fora do contexto de realização da Indie É o Novo Pop.

Conclusão

Do ponto de vista do repertório, assim como a geração dos anos 1990 do rock brasileiro ficou conhecida pelas misturas do rock alternativo internacional e do hip-hop aos ritmos brasileiros, o grupo de bandas da Indie É o Novo Pop atuava na tentativa de aproximar sua produção a de grupos internacionais de Indie Rock que ocupavam as paradas de sucesso mundiais como Oasis, Radiohead e Franz Ferdinand. Bem como a geração dos anos 1980 de rock no Brasil foi relacionada a grupos ingleses ou norte-americanos, como The Smiths (Legião Urbana) ou The Police (Paralamas do Sucesso), neste período foi comum a comparação dos grupos cariocas da Indie É o Novo Pop às bandas contemporâneas The Strokes e Coldplay, que, por sua vez, eram associadas a cenas locais como a cena de Nova Iorque dos anos 2000 e o Brit Pop.

O meio de comunicação inicial desta movimentação de bandas novas foi o próprio site London Burning, de Luciano Vianna, mas logo os jornais cariocas de maior circulação, O Globo e Jornal do Brasil, passaram a documentar a produção e divulgar as apresentações semanais. Um evento específico, os shows de abertura do conjunto britânico Placebo como parte do festival Claro Que É Rock (2005), chamou especialmente a atenção da mídia carioca para os grupos do período. As bandas Moptop, Columbia e Polar realizaram os shows de abertura do Placebo no espaço hoje conhecido como Qualistage, na Barra da Tijuca, e diversas matérias destacaram o feito e celebraram as outras bandas que movimentavam a cidade com shows e festivais como o Rock Na Praia, promovida pela Rádio Cidade.

Enfocando a interação com a indústria fonográfica, o grupo Moptop lançou dois álbuns pela gravadora Universal Music, sendo eles "Moptop" (2006) e "Como se comportar" (2008). A banda Brava lançou "Brava" (2004), também via Universal Music, e o grupo Som da Rua produziu "Músicas para violão e guitarra" (2005) pela Deckdisc. A banda Reverse chegou a assinar um contrato com a Universal Music, mas o álbum de estreia nunca chegou a

ser lançado oficialmente. Das dezenas de bandas que participaram da movimentação cultural promovida pela Indie É o Novo Pop na Bunker94, apenas três tiveram lançamentos no mercado com a chancela de uma grande empresa fonográfica. E só o grupo Moptop conseguiu produzir mais de um lançamento. De qualquer forma, esse foi o resultado comercial produzido por esse grupo de artistas, onde alguns conseguiram ultrapassar o alcance de público segmentando, espacialmente delimitado aos frequentadores da boate e aos integrados ao movimento cultural.

Tratando do uso de novas tecnologias, a cena contou com o impulso de ferramentas como os sites MP3.com (1997) e Myspace.com (2003), que permitiam o download dos arquivos digitais de algumas canções das bandas da Indie É o Novo Pop em formato MP3. Os arquivos circulavam e permitiam que o público soubesse cantar as letras no dia da festa. E ainda é importante destacar o uso de ferramentas como os comunicadores instantâneos, com destaque para o ICQ (1996) e o MSN (1999), que permitiram a troca de mensagens entre fãs a respeito da realização dos shows e ainda uma incipiente interação entre as bandas e o público.

A Bunker94 foi o equipamento cultural de referência da Indie É o Novo Pop, possibilitando as redes de conexão e o "compartilhamento de referências estético-comportamentais", citado por Sá (2001), além de permitir o entrelaçamento do circuito cultural urbano com o circuito imaterial da cibercultura, já que o ambiente de efervescência cultural não se limitava apenas às festas, mas tudo o que acontece durante a semana em trocas de mensagens e arquivos digitais de música.

Todos esses fatores de prolongamento dos efeitos da movimentação cultural acontecida inicialmente apenas nas festas da boate Bunker 94 vão articulando as relações locais e globais citadas por Pereira de Sá na qualificação de uma cena musical. Além também das relações com o contexto global de produção de indie rock, que naquele momento também chegava ao mainstream da indústria musical, como nos casos citados de Strokes e Coldplay. As bandas no Indie É o Novo Pop buscavam o mesmo caminho.

A partir dessa visão, que Pereira de Sá bem qualifica a partir de Straw, a Indie É o Novo Pop poderia sim ser definida como uma cena musical, que possibilitou a criação de repertório próprio, meios de expressão artística em festas, registros fonográficos, pautas na mídia, seja massiva ou segmentada, interações sociais em um equipamento cultural e ainda por meios digitais e ainda a integração com um contexto global de produção do que se convencionou chamar de Indie Rock.

Por volta de 2006, a movimentação cultural da Indie É o Novo Pop acabou migrando para eventos da revista Laboratório Pop, que passaram a ser promovidos no Teatro Odisseia.

Já apresentando neste momento uma nova leva de bandas, que participavam agora de festivais com intuito competitivo, no qual os grupos duelavam por vagas em grandes festivais nacionais ou outros prêmios. Mesmo durando cerca de dois anos, a segunda fase foi um momento de dispersão do grupo inicial de artistas e de encerramento do ciclo de produção iniciado em 2001, com a maioria das bandas pioneiras encerrando suas carreiras sem chegar ao lançamento de um único álbum oficial.

Referências

BECKER, Howard. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade:* ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-26, 1977.

BECKER, Howard. Jazz Places. In. BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes:*Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes:*Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

CAMBRIA, Vincenzo. "Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia. *Música e Cultura*, vol. 10, n. 1, p. 77-93, abril de 2017.

FLORIDA, Richard; MELLANDER, Charlotta; STOLARICK, Kevin. Music Scenes to Music Clusters: The Economic Geography of Music in the US, 1970–2000. In: *Environment and Planning A*: Economy and Space, Los Angeles, v. 42, n. 4, p. 785–804, 2010.

HERSCHMANN, Micael**.** *Indústria da música em transição*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores, 2010.

JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005.

SÁ, Simone. Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Jeder Janotti Jr; Itania Maria Mota Gomes. (Orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-162.

STRAW, Will. Systems Of Articulation, Logics Of Change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 1991.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In. *E-Compós*, Brasil, v. 6, 2006.

VIANNA, Luciano. *Indie É o Novo Pop*, 2002. Disponível em: http://popindie.blogspot.com/. Acesso em: 20 de ago de 2023.

VIANNA, Luciano. *E-zine Esquizofrenia*, 2002. Disponível em: http://popindie.blogspot.com/. Acesso em: 20 de ago de 2023.

VLAD, Nadja. A música é indie rock - as experiências compartilhadas que fazem do indie rock um gênero para o processo de comunicação da música. *Intercom* 2011, Recife. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/r6-1894-1.pdf. Acesso em: 21 de ago de 2023.

HELZA CAMÊU, O LIVRO *INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA* (1977) E PROCESSOS ETNOMUSICOLÓGICOS DESCOLONIAIS

Maria Fetzer Luca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mariafetzluca@gmail.com
GT 4 - Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates

Resumo: Esta comunicação é um recorte de uma pesquisa em andamento a nível de doutorado, sobre a pianista, compositora e musicóloga brasileira Helza Camêu (1903-1995). A comunicação tem como objetivo analisar a presença de processos etnomusicológicos descoloniais no livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), de Helza Camêu, ao mesmo tempo em que o situamos no contexto da musicologia comparativa. O presente estudo se baseia em fontes documentais, tais como: a obra da autora, textos que a referenciam (trabalhos acadêmicos e resenhas) e correspondências trocadas entre Camêu e diferentes nomes da pesquisa em música. Foi possível identificar a crítica da autora ao olhar etnocêntrico dos pesquisadores que se voltavam à música dos povos originários e ao mesmo tempo sua filiação a pesquisas musicológicas "de gabinete". Para além destes resultados, a experiência de campo parece indicar o livro como uma das bibliografias basilares para o estudo da música indígena brasileira.

Palavras-Chave: Helza Camêu, Introdução ao estudo da música indígena brasileira, etnomusicologia.

HELZA CAMÊU, THE BOOK *INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA* (1977) AND DECOLONIAL ETHNOMUSICOLOGICAL PROCESSES

Abstract: This communication is part of an ongoing doctoral research on the Brazilian pianist, composer and musicologist Helza Camêu (1903-1995). The communication aims to analyze the presence of decolonial ethnomusicological processes in the book *Introduction to the study of Brazilian indigenous music* (1977), by Helza Camêu , while placing it in the context of comparative musicology. The present study is based on documentary sources, such as: the author's work, texts that reference her (academic works and reviews) and correspondence exchanged between Camêu and different names in music research. It was possible to identify the author's criticism of the ethnocentric perspective of researchers who focused on the music of indigenous peoples and, at the same time, her affiliation with "armchair" musicological research. In addition to these results, field experience seems to indicate the book as one of the basic bibliographies for the study of Brazilian indigenous music.

Keywords: Helza Camêu, Introduction to the study of Brazilian indigenous music, ethnomusicology.

Introdução

Esta comunicação é um recorte de uma pesquisa em andamento a nível de doutorado, que tem como tema a produção científica e artística de Helza Camêu (1903-1995) no contexto da etnomusicologia no Brasil, e é realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Helza Camêu atuou em múltiplos campos ligados à área das artes e dedicou-se à

pesquisa, em especial aos estudos da música dos povos originários do Brasil. Meu interesse por temas relacionados à atuação de mulheres na música vem desde minha inserção no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMus/UFRGS) no ano de 2020. Durante o mestrado, sob orientação da professora Dra. Marília Stein, tive a oportunidade de realizar uma investigação que resultou na dissertação intitulada *"O bello sexo": uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960* (2022). No decorrer do curso deparei-me com a literatura da etnomusicologia indígena, o que me fez perceber a escassa referência a mulheres que se dedicaram à pesquisa na área. Esta constatação gerou o meu interesse em saber mais sobre pesquisadoras que realizaram estudos relacionados à música dos povos indígenas, em especial no período que antecedeu a institucionalização da etnomusicologia no país.

Ao procurar nomes de mulheres brasileiras que realizaram atividades de cunho científico relacionadas à música indígena no século XX, deparei-me com o nome da musicista Helza Camêu (1903-1995), a qual publicou o livro: *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), acerca dos instrumentos e práticas musicais dos povos indígenas brasileiros, além de ter em seu currículo vários outros trabalhos relacionados música brasileira.

A presente comunicação tem o objetivo de analisar a presença de processos etnomusicológicos descoloniais no livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), de Helza Camêu, ao mesmo tempo que o situamos no contexto da musicologia comparativa. Este trabalho tem como base fontes documentais, tais como: a obra da autora e textos que a referenciam (trabalhos acadêmicos e resenhas). Além disso, analisei correspondências trocadas entre Camêu e diferentes nomes da pesquisa em música, pertencentes a Helza Camêu, cedidas para a realização da tese[1] em questão pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Vale enfatizar que o uso do termo "processos etnomusicológicos descoloniais", com o acréscimo da letra S em "descoloniais", é apresentado aqui com base no uso da terminologia empregada pelo semiólogo argentino Walter D. mignolo (2007). Tal expressão - descolonial - visou trazer à tona uma discussão que rompe com o discurso eurocêntrico e busca compreender as condições das pessoas fora do eixo europeu, procurando dar voz a populações antes invisibilizadas. Abordamos a palavra para ir além de uma crítica "decolonial", pelo fato de Camêu ser uma mulher que atuou na

[1]Atualmente curso o doutorado em etnomusicologia/musicologia, sob orientação da professora Doutora Marília Stein, no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro integrante do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS).

área como pesquisadora em um país latino-americano e que refletiu sobre o olhar etnocêntrico de pesquisas que se voltavam à música dos povos originários. Esta comunicação está dividida em três partes: primeiro, apresento a autora do livro, Helza Camêu, enfatizando sua carreira como pesquisadora e a coleção de documentos da musicista a que tive acesso. Em seguida, contextualizo como a corrente de pensamento descolonial apresentou-se nos estudos etnomusicológicos indígenas brasileiros, simultaneamente à presença do paradigma da musicologia comparada. Por fim, realizo uma análise parcial do livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), sob a perspectiva descolonial, explorando, por um lado, a partir de correspondências trocadas entre Camêu e colegas, a possível importância da obra para os estudos da música indígena; e, por outro, os dilemas e possibilidades apresentadas por Camêu em trechos de sua obra dedicados à crítica da pesquisa em música indígena, referente à autoridade e representação.

1. A pesquisadora Helza Camêu

> *Rio de Janeiro, 02.06.1975*
> *À Senhora Maria Manoela de Carvalho Alves*
> *Exma. Senhora*
>
> *Por indicação do Chefe da Divisão de Reservados e Manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa e do Diretor do Arquivo Histórico Ultramarino, dirijo-me a V.S. no intuito de merecer um obséquio e importante.*
> *Trata-se do Regulamento das Aldeias do Maranhão e Pará (Vista do P. Antônio Vieira, 1658), cujo original ou cópia pertence a V.S., como filha e herdeira do Eng. Sr. Arthur A. de Carvalho Alves.*
> *Trabalhando neste momento na coleta de dados sôbre a música do período colonial brasileiro, é-me de grande necessidade um microfilme das disposições relativas ao ensino da música nos colégios jesuítas. Já tenho em mãos os microfilmes referentes aos Regulamentos de 1583 e 1694, faltando-me apenas o de 1658...*

A transcrição acima é um trecho de uma das cartas enviadas por Helza Camêu a Maria Manoela de Carvalho Alves, detentora dos direitos autorais de documentos históricos que a musicista requisita para realização de um trabalho intelectual na área da música do período colonial. Helza Camêu dedicou-se a pesquisas de cunho musicológico, mas foi também uma artista que atuou em diferentes contextos na área da música. A antropóloga Dalila Vasconcellos de Carvalho em seu livro *O* gênero *da música: A construção social da vocação* (2012), descreve Helza Camêu como: "[...] uma artista multifacetada que foi capaz de tocar, compor e escrever, produzindo uma obra profícua" (CARVALHO, 2012, p. 142).

A experiência de Helza Camêu na música iniciou no ambiente familiar e do seu interesse pelos estudos do piano. A musicista e professora Ana Paula Faria Ferreira (2005) descreve, em sua dissertação de mestrado, como se deu a iniciação musical de Camêu. Segundo ela,

> Helza Camêu iniciou seus estudos musicais em casa com a mãe aos dois anos de idade no piano, reproduzindo pequenas peças que a mãe tocava como musicista amadora. Em 1910, aos sete anos, Helza começou a ter aulas particulares de piano com a professora alemã Paula Ballariny (FERREIRA, 2005, p. 7).

Com relação a sua produção musical, Helza Camêu, após a conclusão de seus estudos no Instituto Nacional de Música, no qual diplomou-se em piano em 1921, vivenciou a carreira artística tanto como performer quanto como compositora. Apresentando uma retrospectiva datada das execuções públicas e produções musicais realizadas por Camêu, Dutra (2001) explica que a musicista

> realizou três concertos de obras suas, em 1934, 1936 e 1943, participou de dois concursos, tendo sido premiada nos dois. Em termos de produção, entre 1936 e 1943, compôs um terço de toda sua obra musical. Estimulada pelo prêmio de 1936, sua produção que, até então, se destinava à voz, a instrumentos solistas ou a pequenos grupos instrumentais, voltou-se para orquestra e para conjuntos de câmera maiores (DUTRA, 2001, p. 29 apud CARVALHO, 2012, p. 167).

Para além de suas atividades artísticas em performance e criação musical, a trajetória de Helza Camêu foi também marcada por sua atuação profissional como musicóloga e divulgadora da música brasileira. Em D*ados bibliográficos de Helza Camêu* (s/d), documento que faz parte da Coleção Helza Camêu, consta a informação que a musicista trabalhou em três instituições do governo federal em diferentes funções voltadas aos ofícios dos métiers, tais como: musicóloga no Serviço de Proteção ao Índio e no Museu Nacional, além de redatora na Rádio MEC (Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Cultura). Outrossim, a musicista dedicou-se à pesquisa, à escrita, à publicação e à realização de palestras relacionadas a temas abordados em suas análises musicológicas, como a "música brasileira" e em especial a "música indígena", como explica Carvalho (2012), Helza "[...] profere várias conferências sobre compositores brasileiros na Associação Brasileira de Imprensa e na Associação dos Artistas Brasileiros, publicando ainda artigos sobre música indígena em jornais e revistas especializadas" (CARVALHO, 2012, p. 171 - 172). Referente à temática indígena, a musicista foi premiada em 1978 pela escrita da obra *Introdução aos estudos da música indígena brasileira* (1977). A premiação outorgada pela Fundação Cultural de Brasília, com premiação da Caixa Econômica Federal, pela qual lhe foi conferido o título de "melhor interpretação da cultura brasileira" (CARVALHO, 2012, p. 142).

As produções científicas e musicais de Helza Camêu encontram-se no acervo pessoal da musicista, denominado Coleção Helza Camêu, que compõem o catálogo de obras pertencentes à Fundação Biblioteca Nacional. Em pesquisas preliminares, constatei que parte da documentação da musicista - relativa à composição do acervo etnográfico - encontrava-se

no Museu Nacional da UFRJ, devastado pelas chamas do incêndio ocorrido em 2018, não tendo obtido o acesso aos documentos. Ainda que parte dos materiais referentes à trajetória profissional da musicista não se encontrem disponíveis, sua coleçãoparticular permanece sob os cuidados de outra instituição federal, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Após tratativas com relação ao acesso à Coleção Helza Camêu para a escrita de minha tese, viajei ao Rio de Janeiro em maio do ano corrente para realização da pesquisa de campo. *In loco*, encontrei sob a guarda da biblioteca documentos referentes à musicista, tais como: partituras de composições, programas de concerto, recortes de jornais, correspondências, trabalhos científicos, rascunhos, cadernos de anotações, alguns documentos administrativos de locais em que trabalhou e sua documentação pessoal. Ao analisar estes materiais, percebi de antemão uma variedade de correspondências escritas por Helza Camêu e/ou destinadas a ela, que faziam referência em seu conteúdo à obra *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977) e creditavam ao livro substancial valor para o estudo da história da música dos povos originários no Brasil. Questões relacionadas aos conteúdos presentes nas correspondências destinadas a Helza Camêu, encontradas nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, são analisadas, como já explicitado anteriormente, no terceiro tópico desta comunicação.

2. A corrente de pensamento descolonial na etnomusicologia indígena brasileira

No Brasil, as primeiras gravações da música dos povos originários ocorreram no início do século XX. De viés eurocêntrico e de "cunho preservacionista", as pesquisas tinham uma "perspectiva museológica coletora", na busca de "reunir objetos, adornos e instrumentos musicais, entre outros traços, sobretudo materiais, de populações consideradas exóticas e em vias de desaparição" (RODGERS et al., 2016, p. 142).

Essas pesquisas de coletas sonoras musicais no Brasil, que inicialmente visavam os povos nativos, ampliaram-se para contemplar outros grupos populacionais. Segundo Ana Paula Lima Rodgers et al. (2016), este tipo de investigação: "[...] estendeu-se pelas décadas seguintes na forma de missões interdisciplinares interessadas não apenas em populações indígenas, mas também em outros contingentes culturais marcados pela oralidade, por formas de troca, comunicação e poder diferentes das europeias [...]" (RODGERS et al., 2016, p. 142).

Nestas pesquisas que visavam documentar as tradições musicais de transmissão oral, a relação entre pesquisador e grupo a ser pesquisado estava amparada sob vínculos de dominação, o que se refletiu em uma dicotomia entre "nós" (pesquisadores) e "outros" (comunidade estudada), concebendo estes como desprovidos de algo. Segundo o

etnomusicólogo italiano Vincenzo Cambria, em seu artigo *Música e alteridade* (2008): "Essa relação nós/outros sempre pressupôs relações de poder em que o 'nós' dessa dicotomia (na posição de dominador) constituía o parâmetro de referência para a comparação" (CAMBRIA, 2008, p. 66). E complementa: "[...] os outros foram definidos durante muito tempo, sempre como deficientes de alguma coisa (em relação a nós), isto é, sem sistemas de escrita musical, sem arte, sem elaboração teórica etc" (CAMBRIA, 2008, p. 66).

No Brasil, durante a segunda metade do século XX ocorreram mudanças metodológicas na área da etnomusicologia, atentando, cada vez mais, para os reflexos da "crise de representação" e "autoridade etnográfica" nas pesquisas de campo. De acordo com Rodgers et al.(2016), abordagens orientadas por discursos dominantes começaram a

> ser contestadas com especial intensidade a partir da década de 1970, quando esses coletivos tradicionais passaram a se organizar por meio de variados movimentos sociais no país, através dos quais reivindicavam o direito à terra e a participação na elaboração de políticas públicas e na execução de pesquisas científico-culturais. Tais lutas culminaram no reconhecimento da pluralidade étnico-cultural no Brasil e dos direitos diferenciados dos povos indígenas pela Constituição Brasileira de 1988 (RODGERS *et al*, 2016, p. 143).

Novas abordagens metodológicas começaram a ocorrer no Brasil, em pesquisas voltadas à música indígena, nos anos 1970 e 1980, período em que foram realizadas

> as primeiras pesquisas etnomusicológicas indígenas de aporte dialógico performativo, ou seja, baseadas no interesse pelas categorias êmicas de entendimento do universo sonoro-performático, por Rafael de Menezes Bastos (1999) e Anthony Seeger (2004) (RODGERS *et al*, 2016, p. 143).

Neste período de mudanças de paradigmas científico-metodológicos no Brasil, o livro *Introdução aos estudos da música indígena brasileira* (1977) foi lançado. Em 1980 o etnomusicólogo estadunidense Anthony Seeger publica uma resenha sobre o livro de Helza Camêu em que aborda criticamente a forma com que a autora trabalhou os documentos e procedeu à pesquisa. Em um primeiro momento, Seeger reflete sobre as limitações que Camêu pode ter encontrado ao realizar uma pesquisa sem ir a campo. Segundo ele, a autora foi: "[...] severamente dificultada pelas poucas coleções musicais a sua disposição, a escassa documentação disponível e sua falta de experiência prática no campo" (SEEGER, 1980, p. 3). Estas pesquisas musicais em que o investigador não realiza um trabalho *in loco* e utiliza, como base, dados e materiais já existentes coletados por terceiros, emprega uma metodologia denominada em outras áreas do conhecimento como "de gabinete", orientada pela "musicologia comparada". De acordo com a etnomusicóloga brasileira Sonia Chada (2011):

> A primeira fase da Etnomusicologia até cerca de 1940 foi marcada pela tentativa de compreensão das primeiras gravações existentes. Era comum que pesquisadores, como Erich von Hornbostel, ficassem em seus escritórios, realizando transcrições e escrevendo sobre culturas musicais, as quais eles nunca conheceram pessoalmente, graças às gravações realizadas por curiosos, turistas ou pesquisadores de outras áreas. Posteriormente, sob forte influência antropológica, a pesquisa de campo tornou-se uma exigência da disciplina (CHADA, 2011, p. 10).

Em outro momento, Seeger em sua resenha problematiza os métodos de análise musical da autora Helza Camêu, que utiliza apenas do sistema musical europeu para seu estudo. Segundo o etnomusicólogo: "as discussões sobre os aspectos sonoros da música são as melhores publicadas até o momento. São feitas, porém, exclusivamente a partir da perspectiva da música artística ocidental" (SEEGER, 1980, p. 4). Esta orientação metodológica de análise baseada na música europeia e de concerto segue os preceitos da "musicologia comparada", campo de estudos elaborado no final do século XIX pelo pesquisador austríaco Guido Adler, descrito na publicação do artigo *Escopo, método e objetivo da musicologia* (1885) [2]. O etnomusicólogo brasileiro Acácio Tadeu de Camargo Piedade, em seu artigo denominado *Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia* (2010), descreve o termo "musicologia comparada" utilizado por Adler para a área da pesquisa em música como

> um "novo e promissor campo de estudos adjacente à musicologia sistemática" (p. 14), cuja tarefa era comparar com viés etnográfico a música de diferentes povos. A este campo ele chamou de *Musikologie*, ou *Vergleichende Musikwissenschaft* ("ciência comparada da música"), ou "musicologia comparada" (PIEDADE, 2010, p. 64).

Os comentários de Anthony Seeger em sua resenha sobre os estudos de Helza Camêu salientam como a obra da musicista pode ser situada no contexto da "musicologia comparada" e ao mesmo tempo apresenta indícios da filiação de Camêu a pesquisas musicológicas "de gabinete". Contudo, ainda que sob uma perspectiva conservadora, o livro de Camêu representa para o contexto brasileiro uma inovação para o debate etnomusicológico descolonial. As reflexões críticas de Camêu em trechos de sua publicação exprimem a relevância da utilização de novas abordagens metodológicas nas pesquisas musicais, questões a serem abordadas no tópico a seguir.

3. Introdução ao estudo da música indígena brasileira (1977)

Com base inteiramente em dados coletados e/ou registros escritos por exploradores, viajantes, missionários e/ou pesquisadores, Helza Camêu escreveu um compêndio sobre a

[2] Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.

literatura da música indígena no Brasil, a partir de uma visão crítica das cartas de Pero Vaz de Caminha e de outros viajantes no início do período colonial nas terras nacionais, analisando os instrumentos e as práticas musicais dos povos originários do Brasil. A autora apresenta em 295 páginas, junto a uma seção de anexos denominada "Suplemento musical" - que contémtranscrições de músicas coletadas pelos antropólogos Darcy Ribeiro, Max Boudin e Egon Schaden - tópicosem que discorre sobre a música indígena. Camêu aborda questões relacionadas à teoria e análise musical, como a formação das linhas melódicas, os intervalos, as afinações e o ritmo, mas também atém-se a questões do âmbito social, tais como a simbologia dos instrumentos e a função religiosa que a música exerce.

3.1. Cartas à Helza Camêu

Após a publicação, o trabalho de Helza Camêu foi lido por uma variedade de personalidades que se dedicaram à pesquisa em música no Brasil e no exterior e que trocaram cartas com a musicóloga, tais como o antropólogo húngaro radicado no Brasil Desidério Aytai (1977), os etnomusicólogos brasileiros Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1978) e Antônio Alexandre Bispo (1980), o musicólogo brasileiro Bruno Kiefer (1978; 1980), o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1979) e a etnomusicóloga argentina Isabel Aretz (1978). os quais a escreveram correspondências para debater sobre a obra, agradecer o envio do documento, informar a Camêu sobre publicações de resenhas científicas referentes ao conteúdo de seu livro, e/ou revelar a importância da publicação para a história da música.

Dentre as correspondências enviadas à musicista, sob a guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, foi possível perceber inicialmente uma quantidade de cartas em que os autores demonstram o desejo de escrever comentários e resenhas sobre a obra *Introdução aos Estudos da Música Indigena Brasileira* (1977) em revistas especializadas em música, antropologia e afins.

Das correspondências analisadas, um destes exemplos é a carta de Isabel Aretz escrita para Helza Camêu em 1978. A pesquisadora agradece pelo exemplar da obra e afirma à musicista que faria um comentário sobre sua leitura na revista venezuelana especializada do Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

Se por um lado estudiosos da música e/ou antropologia e afins demonstraram interesse em escrever críticas acadêmicas sobre o livro de Helza Camêu, por outro também foram encontradas correspondências em que os autores descreveram o valor da existência da obra para a história da música. Um exemplo é o bilhete escrito a Camêu, pelo etnomusicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1978. Na carta, Azevedo faz alusão à

importância da obra para quem deseja estudar a música dos povos originários, Luiz Heitor descreve o livro como: "[...] básica para o estudo de nossa música indígena, que acaba de publicar". Em outro trecho do documento, o mesmo compara a importância do livro de Helza aos estudos que a musicóloga Cleofe Person de Mattos realizara: "Sua contribuição, como a de Cleofe Person de Mattos, para o estudo de José Maurício Nunes Garcia, ficará marcado, em nossa bibliografia musical, como uma das mais substanciais, de todo o século XX". Outro estudioso a tecer comentários sobre a importância da obra escrita por Helza Camêu foi o musicólogo Antonio Alexandre Bispo em 1980. Em carta à Camêu, Bispo descreve o livro como "[...] um dos mais importantes trabalhos já realizados no campo da etnomusicologia brasileira". Os comentários apresentados acima em correspondências endereçadas a Helza Camêu, ao lhe relatarem sobre resenhas publicadas e/ou descreverem a crença na importância da obra para um maior conhecimento da música dos povos originários, expõe possíveis indícios da relevância do livro no período em que foi publicado para os estudos da história da música brasileira.

3.2. Reflexões de Camêu no livro

O compêndio trás em vários momentos do texto críticas de Camêu referentes a autoridade e representação da documentação relacionadas à música indígena a que a autora teve acesso. No livro *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History: Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico* (2004), a etnomusicóloga brasileira Elizabeth Travassos descreve o que acredita serem as singularidades da obra de Helza Camêu se comparada a outras pesquisas sobre a música correntes no Brasil no período da publicação. Segundo Travassos, a obra da musicista traz uma abordagem

> inovadora para o Brasil, propunha a necessidade de entender a realidade musical de cada etnia, para só então proceder às comparações. Ao colocar genericamente a música indígena no mais alto nível de prioridade, ela admitiu que essas prioridades seriam diferentes de grupo para grupo. Camêu insistiu na necessidade de lidar cientificamente com os fenômenos musicais e evitar interpretações baseadas na estética do próprio observador (TRAVASSOS, 2004, p. 56).

Ao analisar fragmentos do livro *Introdução aos estudos da música indígena brasileira* (1977), logo nas primeiras páginas da obra encontram-se algumas das reflexões de Helza Camêu que evidenciam a crença da autora pela necessidade de realizar pesquisas que se baseiam em métodos não-eurocêntricos. Travassos (2014) reflete sobre as ponderações apresentadas por Helza Camêu em trechos de sua obra, com relação ao uso de métodos e

técnicas de pesquisa advindos do norte global. Segundo ela, Helza Camêu escreveu o livro

> apontando em cada passo as dificuldades encontradas e os perigos que implicavam a aplicação dos métodos da musicologia europeia a tal corpo heterogêneo de materiais e dados frequentemente frágeis (TRAVASSOS, 2004, p. 56).

Helza Camêu, em uma das primeiras reflexões críticas presentes em seu livro, enfatiza a ausência de uma música indígena universal, por haver, segundo Camêu, na época um número cada vez maior de literatura que demonstravam que em cada sociedade, havia características particulares do fazer musical, que seriam próprias de cada grupo, segundo ela:

> As pesquisas levadas a efeito até o presente têm provado que não há um tipo uniforme de música indígena: cada tribo, cada grupo, com sua língua, suas tendências, suas fórmulas, sua expressão, cria um padrão próprio, que o identifica imediatamente (CAMÊU, 1977, p. 11).

Em outro parágrafo, a autora discorre sobre a maneira com que os viajantes e/ou pesquisadores dos séculos passados descrevem as cenas musicais, dando a elas um olhar centrado na visão de mundo apenas do próprio pesquisador. A autora expõe a necessidade do investigador interessar-se pela forma com que o "índio" vê o mundo e suas práticas, de acordo com Camêu:

> Com referência ao estudo etno-musicológico, interessa saber como o índio compreende e porque pratica música. Isso é necessário porque na quase totalidade do que foi observado até o presente não consta a informação do índio. Sempre, invariavelmente, o observador se coloca em primeiro plano: ele se torna sensível, ele é quem reage. Isso vem acontecendo desde os primeiros contatos. Daí terem ficado, e ainda continuarem, pontos obscuros resultantes da apreciação superficial e da interpretação arbitrária (CAMÊU, 1977, p. 14).

Muitos dos comentários críticos escritos por Helza Camêu no livro, como os explicitados acima, vão em consonância com uma abordagem de pensamento dialógico e voltado às categorias êmicas(RODGERS et al., 2016, p. 142), que estava sendo pensado, desenvolvido e disseminado na época de publicação da obra no país, entre os anos 1970 e 1980, como exploramos na seção dois desta comunicação.

Conclusão

Nesta comunicação, procurei analisar a presença de processos etnomusicológicos descoloniais no livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), de Helza Camêu. Pôde-se perceber que, por um lado, a autora se preocupou em apresentar suas ponderações quanto aos métodos e práticas de pesquisa musicais eurocêntricas presentes nos documentos analisados por ela em seu livro. Observou-se como Camêu, por outro lado, enfatizou, em diferentes passagens do seu texto, o emprego de metodologias com abordagens

dialógicas - método de pesquisa que advém de discursos pós-modernos "favorecendo posições de pluralidade e diferença" (PELINSKY, 1997, p. 2) -, como algumas das possibilidades de desconstrução de um pensamento colonial para as investigações. Outrossim, ao mesmo tempo que Camêu em suas reflexões críticas apresenta um viés de pensamento etnomusicológico descolonial, seu livro é orientado pelos paradigmas da "musicologia comparativa" de outrora. Não obstante, correspondências trocadas com outros estudiosos que se dedicaram à música parecem indicar que o livro de Camêu foi uma bibliografia essencial para os estudos da música indígena no Brasil.

Referências

CAMBRIA, V. Música e Alteridade. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. p. 65 – 71.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música*: a construção social da vocação. São Paulo: Alameda, 2012.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia. In: BARROS, Líliam SILVA, Cristina da; AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do (Orgs.). *Cadernos do grupo de pesquisa Música e Identidade na Amazônia* – GPMIA, vol. II, Belém: Paka-Tatu/ Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2011, p. 9-22.

FERREIRA, Ana Paula Faria. *Edição de performance e recital da sonata para cello e piano Op.24 nº 1 de Helza Câmeu*. 2005. (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2005.

LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: Reflexões Introdutórias. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 23 – 45.

LUCA, Maria Fetzer. *"O bello sexo"*: uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960 . 2022. (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2022.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina*: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

PELINSKI, R. *Etnomusicología em la edad posmoderna*, 1997. Disponível em: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm#1>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 63-81, 2010.

RODGERS, Ana Paula Lima; MONTARDO, Deise Lucy; JOÃO, Izaque; JAMAL JÚNIOR, José Ricardo; ROSSE, Leonardo Pires; STEIN, Marília Raquel Albornoz; PIMENTEL, Spensy Kmitta; SILVA, Vherá Poty Bebites da. A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul: Um projeto coletivo de documentação. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, p. 39 – 183, 2016.

SEEGER, Anthony. Reviewed Work: Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira by Helza Camêu. Latin American Music Review / Revista de música latino-americana, Austin, vol. 1, n. 9, p. 277 – 279, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth. Brazil´s Indigenous Universe (to ca. 1900). In: KUSS, Malena (Org.). *Music in Latin America and the Caribbean*: An Encyclopedic History. Austin: University of Texas Press, 2004. p. 49 – 76.

Correspondências

ARETZ, Isabel. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Caracas, 24 ago. 1978. 1 carta. Assinada.

AYTAI, Desidério. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Campinas, 26 dez. 1977. 1 carta. Assinada.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Paris, 20 jan. 1978. 1 carta. Assinada.

BISPO, Antônio Alexandre. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Maria Laach, 08 jan. 1980. 1 carta. Datilografada.

CAMÊU, Helza. [Correspondência]. Destinatário: Maria Manoela de Carvalho Alves, 02 jan. 1975. 1 carta.

KIEFER, Bruno. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Porto Alegre, 23 mar. 1978. 1 carta. Assinada.

KIEFER, Bruno. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Porto Alegre, 23 mar. 1980. 1 carta. Assinada.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência]. Destinatário: Helza Camêu. Montevidéo, 30 jan. 1979. 1 carta.

ETNOMUSICOLOGIA DAS EMOÇÕES ATRAVÉS DAS CANÇÕES DE PORTO ALEGRE

Paulo F. Parada
paulinhoparada@hotmail.com

GT 4 - Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal propor a construção de etnomusicologia(s) das emoções através das canções de Porto Alegre. Como objetivos específicos, pretende-se fazer um relato de experiência e memórias que leve em conta o referencial teórico da etnomusicologia e antropologia social, bem como iniciar o debate sobre música e autoetnografia.

Palavras-chave: Etnomusicologia; autoetnografia; canções; Porto Alegre.

ETHNOMUSICOLOGY OF THE EMOTIONS BY MEANS OF PORTO ALEGRE CITY'S SONGS

Abstract: the main objective of this work is to propose the construction of ethnomusicology(s) of emotions through the songs of Porto Alegre. As specific objectives, we intend to report experiences and memories that take into account the theoretical framework of ethnomusicology and social anthropology, as well as to initiate the debate on music and autoethnography.

Keywords: Ethnomusicology; Autoethnography; Songs; Porto Alegre.

O estudo sobre canções brasileiras vem sendo debatido dentro e fora do ambiente acadêmico com mais força nas últimas décadas. A música popular embarca nessa proposta de pesquisa, não livre de juízo de valor. Por anos a fio essa temática foi debatida e está interseccionada com outras questões profundas.

Ainda na década de 1990, Maria Elizabeth Lucas (1992, p. 4) escreveu um artigo pioneiro que levanta um problema em relação às músicas e culturas populares no meio acadêmico, apontando uma questão-chave já no título: "Música popular à porta ou aporta na academia?". São aparentes as tensões que acontecem no cotidiano dos ambientes universitários quando reunimos saberes diferentes.

Ao pensar na construção de etnomusicologia(s) da emoção, quero saber o que sentem os atores nessa cena. Estou interessado em saber os significados que esses objetos (instrumentos musicais, paredes que ecoam e propagam o som, pisos de palcos, teatros, bares e prédios universitários) têm na vida das pessoas. Dentro e fora da academia.

A canção tem esse papel mais pungente de significação. Ainda em 1992, Elizabeth Lucas escreve que se entende por música popular o que é canção. À música instrumental é tomado um papel semelhante ao da música de concerto. A palavra, a oralidade, tem uma ligação fundante com as culturas populares. Vale lembrar que o curso de música com ênfase em Mú-

sica Popular só foi inaugurado em 2012 na UFRGS. Eu mesmo, ingressando em 2010, aprendi piano para entrar na faculdade de música. Até então, eu só tocava teclado como músico de bandas de reggae. A invenção número 1 de J. S. Bach foi minha primeira peça do gênero "erudito" para piano que aprendi. Para falar de emoções, sentidos e significados: pensando na metáfora de Elizabeth Lucas, não me senti entrando pela porta da academia, sim pela janela.

Quando escrevo sobre a genealogia da canção no âmbito local – estou pensando em canção brasileira para tratar da realidade local, a canção de Porto Alegre – percebo que tive excelentes professores que deixaram a janela aberta. Utilizando ainda a metáfora proposta, muitos me abriram grandes portas e derrubaram muros. Ainda pensando no início dos anos 2000, cito aqui dois trabalhos referências de professores que me ofertaram espaços importantes no ambiente acadêmico e nos estudos em música. Trato aqui dos trabalhos de Luciana Prass (1998) e Reginaldo Braga (2006).

Foi através da pesquisa etnográfica que Prass foi até a escola de samba Bambas da Orgia. Lá, aprendeu em Porto Alegre junto à bateria da escola. Fez trabalho de campo e refletiu sobre aspectos importantes de ser uma mulher que toca percussão. Ela escreveu que observou a necessidade de se portar diferente para dialogar horizontalmente com os interlocutores e membros da escola. Pensando nos estudos de gênero, adequou seu comportamento para tocar em meio ao ambiente predominantemente masculino. Na época, tocar instrumentos de percussão – que exigem força e geralmente são pesados – era visto como uma tarefa masculina.

Já no final da década de 2000, Reginaldo Braga, escreveu sobre a experiência de ensinar choro em um ambiente escolar vinculado ao meio acadêmico (2006). Ele realizou oficinas no Colégio de Aplicação da UFRGS, já plantando sementes para novas gerações que puderam, na próxima década, ingressar no curso com ênfase em Música Popular na graduação. Imaginem que frustração era para um jovem que tocava um instrumento relacionado aos saberes marginalizados, rotulados como pagode, funk ou pop, saber que seu instrumento ainda não era bem-vindo no ambiente universitário. Na primeira década dos anos 2000, não seria possível para uma cavaquinista, pandeirista, um DJ ingressar na faculdade de música.

Trato aqui dessa genealogia para entendermos que esse estudo é fruto dessa árvore genealógica, ampliando a metáfora inicial. A canção já entrou na academia. Está em Porto Alegre, foco de minha pesquisa. Para tratar do ambiente local, quero apresentar alguns autores importantes para o estudo da canção brasileira.

Longe de querer definir o que é canção, recordo aqui de um estudo que fiz sobre a reconstituição da obra de Plauto Cruz (PARADA, 2016). Ao manusear as partituras,

manuscritos e fonogramas, tive tempo para pensar. Até hoje quando alguém quer falar sobre o flautista, quando alguém quer saber qualquer informação ou fazer um trabalho que fale de Plauto, me perguntam e pedem materiais. Lembro de manusear, realmente sentir com os dedos, cada fotografia antiga, long plays (lp's) e compact discs (cd's).

No cd "Plauto Cruz, Choros e canções", essa definição de o que é canção me deixa ainda mais confuso. As peças instrumentais, geralmente na linguagem do choro, não tinham letras! Não há uma cantora. Ninguém canta ali. Mas e a flauta? Para Plauto, a flauta canta. Aí não temos uma relativização de o que é canção. Antes, temos uma ampliação complexa do que pode ser uma canção. Se imaginamos a música cantada, se nosso instrumento canta, se escutamos uma melodia, através dessa definição de Plauto Cruz ela é uma canção.

Quando ingressei na universidade, entrando "pela porta" ou "pela janela", me sentia livre ali. Olhado com receio, pois era diferente. Mas solto. Transitava entre os corredores, adentrava em aulas que não eram as minhas. Pedia licença. E a obtinha.

Nisso, devo ser justo: os professores tiveram paciência com minha inquietude. Numa dessas andanças pelos corredores – às vezes corridas pelas escadas do Instituto de Artes da UFRGS, correndo contra o tempo para fazer frente aos colegas que sabiam mais do conteúdo das disciplinas que eu, me deparei com a defesa da dissertação de mestrado de Mateus Kuschick. Fui parar no prédio da pós-graduação da universidade.

O ano era 2011. Tive que conter o choro de alegria quando entrei na sala e vi um homem negro no telão do projetor, Luis Vagner. Ele tinha dreadlocks e era gaúcho, representava meu local, minha cidade. Minha canção. Ele era a minha canção. Já o tinha visto pela noite e frequentando espaços de *jam sessions* no Centro Cultural Afrosul Odomodê. Ele estava sendo estudado por intelectuais acadêmicos. Orientado por Reginaldo Braga, a banca foi composta por Celso Loureiro Chaves, Samuel Araújo e Luciana Prass. Isso era etnomusicologia. Era a única possibilidade que eu tinha de estudar dentro da universidade a música negra, do "povo da rua", músicos da noite, de centro culturais que carregavam o prefixo afro. Foi emocionante. Fui tomado de uma emoção de alegria, de entusiasmo e vontade, gana mesmo de estudar. De mostrar "o povo da rua", dos bares, guetos, becos e bibocas, mais ou menos como apresentou o título da dissertação de Mateus. Percebi que eu tinha valor. Que os músicos da noite tinham valor. Percebi que deveríamos estar ali.

Esse trabalho de pesquisa do Mateus "Mapa" Berger Kuschick (2011), resultou na publicação de um livro e na dissertação com o título: *Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas em Porto Alegre*. Acredito que esse estudo auxiliou à difundir a etnomusicologia e a pesquisa em música na cidade,

obtendo reconhecimento dos músicos locais (interlocutores da pesquisa e cenário artístico), jornalistas e imprensa em geral. Além de reconstituir a trajetória musical de Luis Vagner (1948-2021), um dos nomes que ajudou na criação do samba-rock e suingue, mostrou pontes e diálogos entre a geração mais jovem que toca essa sonoridade (negadinha) e os artistas mais antigos que fazem essa música ("os nego-véio"). Além disso, se preocupou em apresentar a história da fundação de dois clubes (ou associações) chamadas de Satélite Prontidão e Floresta Aurora (Ibidem, p. 158). São espaços que servem como a "Casa da Cultura Negra".

Ao observar essa ocupação de Mateus, já estava interessado em reconstituir a obra e trajetória de Plauto Cruz, importante flautista de Porto Alegre, na época ainda vivo e, até hoje – mesmo depois de falecido – o considero um grande amigo. Porém essa problemática foi apontada por Samuel Araújo na defesa da dissertação de Mateus: que fazer com os músicos que não ingressam na universidade? Qual papel da universidade? A academia deveria abarcar essas pessoas? Com o tempo, percebi que sim. Isso me inquietou muito. "Essas pessoas" são músicos da rua, parafraseando o slogan da Associação Satélite Prontidão, "Casa da cultura negra". A questão era: como fazer?

Mais recentemente, essa pergunta pode ser respondida de forma contundente com a etnomusicologia negra proposta por Pedro Acosta e Gabriela Nascimento. Em sua tese doutoral (ACOSTA, 2020, p. 241-242), Pedro descreve sua vivência com o racismo institucional e as barreiras enfrentadas para fazer o trabalho de campo e, por fim, readequar seu projeto de pesquisa. E onde está a emoção através das canções de Porto Alegre? Na pesquisa de Gabriela Nascimento, as emoções causam lágrimas: ela apresenta seu relato e estudo sobre práticas musicais relacionadas à violência doméstica (2020, p. 14).

De forma consciente ou não, as pesquisas etnomusicológicas mais recentes caminharam para um relato de experiência que dialoga com a autoetnografia – seja esse diálogo consciente ou não.

Uma autoetnografia? Performando o risco de cantar a minha canção

"A vida passa toda hora, / a hora é agora" (*A noite é meu dia*, Alexandre Áusquia)

Em agosto de 2022 iniciei uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS UFRGS). Apesar da antropologia ser considerada uma disciplina irmã da etnomusicologia, eu estava ansioso para conhecer os colegas, professora e bibliografia indicada. Tive entusiasmo com a ideia de cursar uma disciplina no "famoso" Campus do Vale, conhecido por suas festas,

manifestações sociais e democráticas de grupos estudantis. Em mais de 15 anos de ingresso nessa universidade (meu primeiro contato foi em curso de extensão em 2007 e, depois, graduação em 2010), nunca tinha cursado nenhuma disciplina no "Vale".

A professora da disciplina foi Fabiene Gama e o nome do curso era Oficina de Etnografia. Lembro que escolhi porque o dia da disciplina me era possível, não coincidia com nenhum compromisso familiar ou do doutorado (na época minha filha estava prestes a fazer um ano de idade!). Às vezes o prefixo "auto" era ou não apresentado antes de etnografia, sempre que fazíamos alusão ao nome da "cadeira[3]". Também o cunho político e engajado com políticas e temáticas sociais fazia parte da bibliografia: debates sobre racismo, feminismo, gênero e as suas possíveis construções, negritude, branquitude e diversas formas de relatos de experiência sobre preconceito.

Em suas aulas, Fabiene fazia questão de argumentar a favor da "auto" etnografia e apontar sobre os possíveis preconceitos e desconhecimentos que a área sofria. As críticas proferidas pelos pares – professores, pesquisadores e intelectuais da antropologia/sociologia – costumavam ser que a autoetnografia era algo como "egotrip", uma viagem narcisista, sem consistência científica e teórico-metodológica. Segundo comentários de alunos e professora, alguns professores da área acadêmica argumentavam contra a autoetnografia desconhecendo-a, afirmando que "apesar de não conhecer muito bem, não gostava".

Ao longo do curso, que durou até o início de 2023, percebi a consistência da bibliografia apontada pela professora. Os textos dialogavam entre si. No artigo de Fabiene Gama: "A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla" (2022, p. 188) seu objetivo então é "examinar o impacto da equipe e dos aparatos médicos na experiência de uma doença crônica" (GAMA, 2022, p. 188). A professora realiza debates antropológicos, expondo questões envolvendo percepção, sensorialidade e autoetnografia. Ela analisa "como os diversos encontros com pessoas (médicas, enfermeiras, técnicas, burocratas) artefatos (seringas, máquinas, textos, imagens) e instituições (hospitais, SUS) me transformaram em uma doente crônica" (2022, p. 189). Fabiene discorre sobre as implicações de ser uma paciente ativa no tratamento.

Percebi que a autoetnografia poderia tratar-se de um relato de experiência que pode servir além de uma denúncia de realidade – nesse caso, a de ser paciente com o diagnóstico de esclerose múltipla e ter suas "decisões, conhecimentos e desejos ignorados" (GAMA, 2022, p. 188). Segundo a professora, a publicação do artigo encorajou outras pessoas que tinham

[3] De maneira informal, temos o costume de chamar de "cadeira" o nome de alguma disciplina acadêmica.

esclerose múltipla a refletir sobre seus tratamentos e fortaleceu pacientes que passavam por situações semelhantes, além de abordar um tema pouco debatido no meio antropológico.

Essa coragem de falar de si em busca de reconhecer uma realidade que é também social, não somente pessoal, me provocou uma reviravolta no entendimento sobre a pesquisa que estava em andamento sobre a canção em Porto Alegre. Quando li a dissertação de Júlia Mistro, colega que por vezes partilhava comigo o momento do almoço no restaurante universitário do Campus do Vale, percebi que algo estava faltando em meu trabalho. Faltava a coragem para legitimar minha experiência como válida e interessante para o meio acadêmico. Tentei de inúmeras formas, fazer voltas no percurso, fugir do caminho que era apontado, embora a professora Fabiene me puxasse de volta para a estrada proposta na disciplina. Validar minhas experiências era reconhecer meu valor.

O trabalho de Júlia Mistro Rodrigues (2021), fez pensar na elaboração artesanal da escrita (auto)etnográfica. Ela relata sua vivência com diabetes tipo 1 na pandemia de Covid 19. No título de sua dissertação, algo me chamou a atenção: "performando riscos". Na área da música, a performance é debatida de forma exaustiva e múltiplos conceitos se complementam ou divergem entre si sobre o que é performance e como estuda-la.

Para Júlia, percebi que a performance estava além do palco, mas no cotidiano: os medos, as emoções complexas de não saber se viveria nos próximos anos, meses, dias (vale lembrar que quem tem diabetes é considerado grupo de risco ao contrair Covid-19). A elaboração da escrita autoetnográfica, para ela, é também sensorial, vai desde a elaboração do material de trabalho: com capa colorida, trazendo recortes, desenhos e papel com textura diferente das usadas comumente. Seu estudo é, além de pessoal, revelador de um cuidado e carinho com a pesquisa acadêmica.

Eu não poderia ser o mesmo depois de ler esses trabalhos. Tinha de ter coragem e dar uma reviravolta em minha pesquisa. Deveria cantar a minha canção.

Quais canções de Porto Alegre? O *Paradas Grill* e o contato com Fabrício Rodrigues, Durque Costa Cigano e Alexandre Áusquia

"Gente da noite que não liga preconceito, / tem estrelas na alma e a lua dentro do seu peito"
(*Gente da Noite*, Túlio Piva)

Durante a Oficina de Etnografia no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS UFRGS) fui motivado à escrita experimental de relatos de experiências que me mobilizaram. Poderiam ser memórias, vivências, qualquer coisa de cunho pessoal que pudesse ser relacionada à bibliografia estudada.

Fiquei temoroso em abordar diretamente questões minhas que me são tão caras. No sentido de que, mexer nisso, além de me expor, provocava emoções que eu não sabia se queria acessar. Ou se estava pronto para isso...

Ler Djamila Ribeiro (2017) me encorajou a pensar que todo mundo tem um lugar de fala. Eu compreendi que deveria valorizar a minha voz. Minhas experiências eram válidas e legítimas, era o que eu precisava acreditar. A filósofa escreveu (Ibidem, p. 47):

> Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder.

Seria uma falácia afirmar que nada tenho a ver com os músicos da noite. Convivo com eles e, dentro de minha posição privilegiada de pesquisador acadêmico, me tornei um músico da noite. Não posso me abster de relatar minha experiência. Não posso mentir que não tenho conhecimento ou poder dentro deste assunto. Tenho responsabilidades e não acredito em neutralidade na pesquisa, se tenho poder sobre essa realidade, melhor usá-la para transformá-la em uma ação que lute por uma sociedade mais justa e menos desigual.

Penso ser importante apresentar outra passagem do texto de Djamila Ribeiro sobre lugar de fala (2017, p. 47): “Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos”, pois dentro de minha posição de poder existe uma atuação que pode ser usada e certamente terá efeitos sobre a sociedade em que vivo. Abster-me desse posicionamento não me parece uma posição ética. Ainda Djamila escreve que “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade” (idem).

Acredito que minha vivência como “filho de dono de bar”, nos anos de 2001 até 2003, influenciaram a escolha da temática de pesquisa que escolhi. Influenciaram os usos que farei com minha pesquisa, o para que pesquiso e a favor de quem. Durante a disciplina no PPGAS UFRGS, fui inspirado em uma escrita etnográfica menos cristalizada e, ao mesmo tempo, mais densa e profunda. Uma escrita mais livre e poética, não menos comprometida com o mundo acadêmico. Ao ler as lembranças de Zora Hurston (HURSTON, 2021, p. 45), fui transportado para minha infância. A paisagem que ela narra de forma poética, as pessoas na rua, o bairro, a calçada, me transportaram para o “Paradas Grill”, lugar que me foi querido e que tinha contato direto com os músicos da noite de Porto Alegre.

Naquela época, final dos anos 1990 e início dos anos 2000, meus pais eram bancários e trabalhavam para a antiga rede bancária chamada "Banco Real". Com o advento das privatizações em um mundo cada vez mais globalizado e conectado através da internet, as políticas neo-liberais adotadas por essas empresas acabaram por descartar muitos dos funcionários antigos. Com as indenizações recebidas, meus pais decidiram montar um bar-restaurante no município de Capão da Canoa, bairro Capão Zona Norte, no litoral norte do Rio Grande do Sul. Não tenho certeza se o primeiro verão em que o "Paradas Grill" teve sua abertura foi em 1999 ou nos anos 2000, mas sei que no verão de 2001 as atividades com música ao vivo iniciaram naquele local. Nasci em março 1989 e no verão dos anos 2000 eu tinha 10 anos de idade. Íamos trabalhar no bar final de dezembro e, geralmente, ficávamos envolvidos nessa empreitada até o final de março.

Trabalharam como músicos naquele espaço, respectivamente Fabrício Galhano Rodrigues (2001), Durque Costa Cigano (2002) e Alexandre Áusquia (2003). Percebi o poder da historicidade de cada sujeito ao longo de minha vida, pois naquela época eu era muito jovem. Eu estava passando da infância para a adolescência, esse período compreendeu meus 11 anos até 13 anos de idade. Desses músicos citados, Fabrício já é falecido e sua última moradia foi na Casa do Artista Rio-Grandense, local destinado a abrigar artistas geralmente em idade avançada e em dificuldades financeiras.

O relato autobiográfico – elaboração de cenas

Apresento uma cena em que estou ao lado do músico Fabrício Rodrigues. Ele era músico contratado de meu pai e tocava no bar "Paradas Grill". Meu pai estava descontente com o número de clientes, que eram poucos naquele verão de 2001. Existia um choque geracional, pois os frequentadores do bar pediam músicas que Fabrício não conhecia.

Como eu era próximo de Fabrício, meu pai me pressionou para que eu atualizasse seu repertório. Passávamos muitas horas juntos durante o dia e a cena que apresentei em meu relato ocorreu assim:

> Eu tinha apenas 11 anos de idade. O que podia mostrar para um músico com tanta experiência? No quarto onde dormia Fabrício, estava também suas guitarras e violões, caixas de som, pedais de efeito e bateria eletrônica. Um parque de diversões para uma criança que nem eu. Puxando os fios da memória elaboro uma cena, faço esforço para lembrar da cor da guitarra. Acho que era azul e branca. Nossa empreitada para apreender uma nova canção não deu muito certo. Acredito que não saímos dos dois primeiros versos. Tanto eu, quanto Fabrício, tínhamos dificuldade em decorar a letra da canção (Exercício autoetnográfico 2)

A elaboração de cenas dialoga com a tese do sociólogo Silvio Matheus Alves Santos (2019, p. 74): "por sua capacidade de fazer emergir as cenas do sofrimento pela discriminação". Embora eu não fosse o sujeito de discriminação, presenciar esses momentos foi uma experiência traumática que me causa sofrimento até hoje.

Fabrício era discriminado por ser idoso, deficiente visual e por seus marcadores étnico-raciais. Presenciei o momento da demissão de Fabrício, em que ele solicitava um aumento ao meu pai. A experiência traumática, de ver um músico e amigo, pessoa-personagem, humilhar-se em frente ao meu pai, me marcou com tanto sofrimento que é impossível não chorar ao escrever o que aconteceu.

Compartilhar sobre a demissão de Fabrício me causa sofrimento até hoje. O "sofrimento pela discriminação" – nas palavras de Silvio Alves Santos (idem), causa transtornos e marcas não somente para quem é sujeito do preconceito, mas para quem presencia a cena.

Como reencontrei a criança

"Se vocês querem que mudemos o mundo um dia, precisamos pelo menos viver o suficiente para crescer!", grita a criança (Audre Lorde, 2019, p. 41)

Inspirado pelos textos que conheci na Oficina de (auto)etnografia, decidi fazer uma escrita mais poética para encerrar essa comunicação.

Sonho por muitas noites sobre a casa onde eu dormia naqueles verões de meu relato autoetnográfico. Quem eu queria reencontrar? Essa pergunta retumba. Nos sonhos, devaneios ora dormindo, ora acordado, enxergo a criança que eu era com um papel na mão. A caneta, o papel e uma cadeira alta. Durque Costa Cigano com um violão. Eu não sabia cantar, não sabia tocar. Não sabia nada. Mas sabia que queria dizer alguma coisa. Eu não tinha poder algum. As palavras tinham poder. A música tinha poder. A música tinha poder e falava por mim.

Acordo do devaneio. Tenho de encontrar essa criança. Tenho de encontrar essa criança. Entro em um bar, agora o bar certo. Escrever permite essas coisas. Descobri onde eu deveria estar.

Reencontro com meu padrinho, Durque Costa Cigano. Ele me espera tomando uma cerveja e comendo a comida do bar. Sentei ao seu lado. Ali quem senta não sou mais eu. É a criança. Como estão teus pais? Ele pergunta. Quem responde é a criança. A criança mais escuta do que fala. Aquela criança quer aprender. A caixa de sapatos rosa salta de suas mãos para as mãos daquela criança.

Abro a caixa de sapatos rosa. São 8 cd's de Cigano. Aquela criança tem coragem, sabe tudo de computador. Eu não sei nada. "Parceiro, tu vais colocar tudo na internet nas plataformas para teu padrinho?". A criança estufa o peito e responde: "vou!".

Chego em casa, pego meu celular e notebook. Começo o trabalho, já é quase meia noite. Ligo para Alexandre Áusquia. Como está primo? Acho que é ainda a criança falando. Nos emocionamos, temos que nos reencontrar em breve. A criança sabe o que quer e precisa. Eu não sei muito bem.

Outro dia. Volto ao encontro de Cigano. Já não reencontro aquela criança. Estou de mãos dadas com outra criança. Ana Júlia, minha filha, não vai sentar nos instrumentos! Deixa ela, diz Cigano. Minha filha sabe o que quer, eu já não sei muito bem. Ela aponta para as estrelas no céu do bar. Estrelas em forma de luzes piscantes. Ela quer falar ao microfone. Cigano deixa e me chama para cantar. Canto duas canções, uma delas fala sobre um bêbado e uma equilibrista.

Aquela criança que deixei esperando na mesa do bar já não está mais lá. A escrita é subversiva. Ela revela e muda o mundo. Muda primeiro a nós mesmos: faz ter coragem. Faz reencontrar a criança, como disse Milton Nascimento em sua canção "Bola de meia, bola de gude", toda vez que o adulto fraqueja.

Quando permito reencontrar essa criança, quando me permito sonhar: "As dores emergem dos nossos sonhos, e são os nossos sonhos que apontam o caminho para a liberdade" (LORDE, 2019, p.42). A escrita no singular passa a ser coletiva. Revelo a mim mesmo perante o outro, quero encontrar.

Os sonhos são realizáveis através da escrita: "Aqueles sonhos que se tornam realizáveis por meio dos nossos poemas, que nos dão a força e a coragem para ver, sentir, falar e ousar" (idem). Sonhar permite a coragem.

A escrita corporifica essa coragem. Construir uma etnomusicologia das emoções através das canções leva em conta nossos sonhos. Abrir a janela para sonhar – ou a porta se tiver sem trancas (a criança poderia até pular o muro...) – foi possível por causa do contato com autores da etnomusicologia que vivenciaram uma escrita (auto)etnográfica.

Referências

ACOSTA, Pedro. *Sopapo poético e etnomusicologia negra* : agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

BRAGA, Reginaldo Gil.; BARTH, Cássio Dalbem. Pesquisadores Educadores ou educadores pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS. *Anais do XVIII Congresso da Associaçã o Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Mú sica*. Salvador: ANPPOM/UFBA, 2008. p.311–315.

GAMA, Fabiene. A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla. *Anuário Antropológico*, v. 45, n. 2, p. 188 - 208, 2020. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/33792. Acesso em: 14 mai. 2022.

HURSTON, Zora. Como eu me sinto uma pessoa de cor. *Ayé: Revista de Antropologia*, [número especial], p. 45 - 53, mar 2021

KUSCHIK, Mateus Berger. *Suingueiros do sul do Brasil*: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular à porta ou a porta na academia? *Em Pauta,* Porto Alegre, v. 4, n. 6, dez. 1992.

LUZ, Gabriela Nascimento. *"Música entre lágrimas"*: um estudo etnomusicológico sobre mulheres musicistas vítimas de violência doméstica. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
.
PARADA, Paulo F.; BRAGA, Reginaldo Gil. *O universo sonoro de Plauto Cruz*: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre. *Revista Vortex*, v. 4, n.1, 2016.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba*: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

RIBEIRO, DJAMILA. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, J. M. *Performando risco*: uma autoetnografia do viver com Diabetes Tipo 1 na pandemia de Covid-19. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Porto Alegre, 2021.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. *Experiências de desigualdades raciais e de gênero*: narrativas sobre situações de trabalho em uma *fast fashion*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GT 5 - FESTEJOS EM AMÉFRICA LADINA: MÚSICAS, PERFORMANCES, DANÇAS E CORPOREIDADE EM LATINOAMÉRICA E CARIBE

RELATO DE EXPERIÊNCIA DE UMA MULHER INSTRUMENTISTA EM GRUPOS DE PAGODE PREDOMINANTEMENTE MASCULINOS EM JUIZ DE FORA - MG

Amana da Veiga Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro
santosamana@gmail.com
GT 5 - Festejos em Améfrica Ladina: Músicas, performances, danças e corporeidade em Latinoamérica e Caribe

Resumo: No Brasil não existe proibição formal às mulheres instrumentistas, entretanto, a presença dessas mulheres no cenário músico-instrumental ainda é restrita. A formação de bandas exclusivamente femininas tem sido uma das soluções encontradas para a visibilização de mulheres que tocam instrumentos musicais. O artigo em questão relata a experiência de uma mulher instrumentista que exerce sua função em bandas de pagode majoritariamente masculinas na cidade de Juiz de Fora, trazendo exposições e críticas. O trabalho dialoga com autores da área de etnomusicologia, além de incluir depoimentos colhidos de maneira virtual.

Palavras-chave: Mulheres instrumentistas; gênero; pagode; etnomusicologia; relato de experiência.

EXPERIENTIAL ACCOUNT OF A FEMALE INSTRUMENTALIST IN PREDOMINANTLY MALE PAGODE GROUPS IN JUIZ DE FORA, MG

Abstract: In Brazil, there is no formal prohibition against female instrumentalists; however, the presence of these women in the instrumental music scene remains limited. The formation of exclusively female bands has been one of the solutions found to increase the visibility of women who play musical instruments. The article in question reports the experience of a female instrumentalist who performs her role in predominantly male pagode bands in the city of Juiz de Fora, bringing exposure and critiques. The work engages with authors in the field of ethnomusicology and includes virtual testimonies gathered from the participants.

Keywords: Female Instrumentalists; Gender; Pagode; Ethnomusicology; Experiential Account.

A situação instrumental das bandas brasileiras

Em contextos musicais não religiosos, como na música popular brasileira, música comercial, bandas pop, big bands, entre outros, não existe uma proibição formal à prática instrumental exercida por mulheres, entretanto, o que se percebe são grandes ausências de pessoas do gênero feminino na ocupação dos espaços músico-instrumentais brasileiros. Se analisarmos as bandas brasileiras de estilos musicais distintos raramente encontraremos mulheres instrumentistas, mesmo que quem esteja à frente dessas bandas sejam mulheres.

Ao fazer uma breve pesquisa na plataforma de streaming, *Youtube* e observar as bandas de algumas cantoras da grande indústria de entretenimento existente no Brasil, que estão em maior evidência atualmente, como Ivete Sangalo, Ludimilla, Anitta, Maiara e Maraisa, Ana Castela; sambistas e pagodeiras como Maria Rita, Mariene de Castro, Teresa Cristina, Jéssica Ellen; ícones da mpb, como Marisa Monte e Maria Bethânia; mesmo cantoras assumidamente feministas como Iza, Pitty, Preta Gil e tantas outras cantoras não

citadas aqui, perceberemos uma questão em comum: a inexistência de mulheres instrumentistas. É comum vermos mulheres em cargos de dançarinas e vocal de apoio[1], mas não tocando instrumentos musicais.

Grandes nomes da história do pagode romântico[2] e partido alto[3], como Alcione, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho e Nilze Carvalho, que tocam instrumentos musicais, também reproduzem (no caso das cantoras falecidas, reproduziam) o padrão hegemônico mantendo somente homens em suas bandas instrumentais. Algumas cantoras, como Gabi Amarantos, Liniker, e Luedji Luna subvertem essa lógica masculina, colonial e inserem em suas bandas mulheres tocando instrumentos musicais.

Acredito que a ausência de mulheres instrumentistas em bandas pode se dar por diversos motivos, como a influência de religiões que proíbem o toque feminino aos instrumentos musicais, como a divisão sexual do trabalho, que inviabiliza, em muitos momentos, a dedicação das mulheres à vida profissional musical (por mais que tenham formação na área), mas principalmente pela necessidade social de manutenção das estruturas hierárquicas e hegemônicas que excluem essas mulheres do mercado de trabalho musical.

A respeito da ausência feminina na música popular, Silva Costa e Carla Reis (2020), instrumentistas e pesquisadoras relatam:

> até os dias atuais, no campo da música popular, a atuação das instrumentistas ainda é opaca, apagada pela forte tradição masculina na execução de instrumentos em grupos musicais. É importante salientar o termo "instrumentistas", pois é fato que o Brasil dispõe de um grande número de cantoras de música popular, porém o foco deste trabalho aponta para o não-lugar das mulheres na execução de instrumentos musicais (COSTA e REIS, 2020, p. 316).

Naila Ceribasic (2001), critica os cânones etnomusicológicos e o apagamento de mulheres instrumentistas da história da música e nas culturas musicais. A pesquisadora afirma ser óbvio a pouca presença de mulheres na prática instrumental comum e questiona o motivo da ausência feminina em registros escritos e orais (relacionados à música folk croata), mesmo em momentos da história em que foi possível comprovar a presença feminina.

Há, no meu ciclo de convivência, muitas mulheres instrumentistas. Acredito que a partir do momento em que nos conectamos, nos fortalecemos e estimulamos o fazer musical feminino, coletivo ou individual. Buscamos colocar em prática o nosso ideal de sociedade mais democrática e acessível para mulheres.

[1] Pessoas que fazem suporte vocal e coro para o vocalista principal, sendo integrantes das bandas.
[2] Vertente comercial do pagode, com músicas românticas em evidência.
[3] Vertente do pagode, ou samba, que ficou conhecida por versos improvisados e refrão comum. Normalmente em andamento acelerado

Discordo quando a ausência de mulheres instrumentistas na sociedade é justificada pela escassez feminina no aprendizado e prática instrumental. Enquanto professora de flauta transversal em uma escola pública, e musicista, percebo grande número de meninas e mulheres que se dedicam à prática de um instrumento. Neste ano de 2023, em um total de 47 alunos de flauta transversal, entre aulas particulares e aulas no Conservatório Estadual de Música "Haidée França Americano (sendo a grande maioria estudante da escola pública) tenho um total de 26 alunas, se tornando, neste caso específico, a maioria das estudantes do instrumento.Não há uma pesquisa que conecte este número à quantidade de alunas que seguirão carreiras profissionais musicais, me impossibilitando de fazer este paralelo, entretanto é possível perceber que o interesse, a procura e a oferta são igualitários

Desta maneira, acredito que os espaços existentes na sociedade não têm intenção de serem democráticos e integrarem as mulheres em funções instrumentais.

O caso de Juiz de Fora

Em Juiz de Fora, Minas Gerais, cidade em que resido e atuo profissionalmente como educadora musical, flautista e pesquisadora, há um grande movimento feminino e feminista para maior visibilização das mulheres musicistas em suas carreiras. Juiz de Fora busca construir uma Améfrica Ladina, em que os dispositivos coloniais impostos aos grupos subalternizados, apesar de presentes em nossa sociedade, são confrontados com soluções práticas para a decolonialidade. As bandas formadas exclusivamente por mulheres, se inserem nesta busca ativa por mudança dos padrões coloniais, confrontando o machismo e gerando maior destaque feminino em aspectos composicionais, instrumentais, relacionados à produção e outros, além de autonomia e gerenciamento de suas próprias carreiras.

Banda Matilda, Batuque Delas, Cavaco das Minas, Guerreiras de Clara, Inoutside, Mulheres na Roda de Samba, Samba de Colher, Xota Éfe, são algumas das bandas e organizações musicais femininas em atividade em Juiz de Fora. São bandas de MPB, pagode, samba, rock, entre outros estilos musicais. Ao colher depoimentos de algumas mulheres pertencentes a esses grupos pude perceber que a necessidade de representatividade, visibi-lidade e ocupação dos espaços musicais, são alguns dos fatores que impulsionaram sua formação.

Segundo Mariana Assis, percussionista e uma das cantoras do Samba de Colher - grupo de pagode em atividade, tendo as musicistas Alessandra Crispin, Isabella Queiroz, Mariana Assis e Tamíres Rampinelli como membras - relata que o grupo foi criado para "dar destaque às mulheres instrumentistas no universo do samba e pagode, que é

predominantemente masculino, além da ideia de resgatar o Pagode 90"[4] (ASSIS, 2021).

A banda juizforana de rock Inoutside é formada pelas musicistas Mariana Campello, Letycia e Bruna Odas. Mariana Campello Vieira, idealizadora da banda, relatou que a Inoutside se tornou um grupo exclusivamente feminino ao longo de sua trajetória e que esta transformação legou à banda um cunho ideológico. Segundo Mariana, foi a partir desta mudança que ela percebeu

> o quão mais confortável é lidar com musicistas mulheres. Há muito mais respeito, a gente se sente muito mais confortável de criar ou de ter uma certa liberdade, porque a gente não tem que ficar se provando o tempo inteiro [...] internamente há um respeito muito maior, é muito mais fácil trabalhar com outras mulheres que vivem as mesmas coisas (VIEIRA, 2023).

Fabrícia do Valle Arcanjo, idealizadora do Batuquedelas e da Banda Matilda, ao tratar sobre o Batuquedelas, relatou:

> Batuquedelas surge em 2013 na intenção de mediar a ampliação do acesso de mais mulheres às práticas artísticas batucadas. Esse projeto surge da percepção de diversos cenários culturais em diferentes contextos ao longo dos anos e como estratégia de articulação da presença de mais mulheres enquanto protagonistas de histórias outras e distintas (ARCANJO, 2021).

É perceptível a articulação feminina na cidade de Juiz de Fora, a partir da atividade de bandas como as descritas anteriormente que dispõem de sonoridades e estilos musicais diversos. Tais articulações são importantes, não somente para a visibilização de mulheres no cenário instrumental local, mas também para que se sintam livres e respeitadas em seus locais de trabalho e para a ampliação de oportunidades de trabalhos em bandas que ainda não mudaram a lógica do gênero masculino sendo predominante na prática instrumental.

A pesquisadora Ana Maria Ochoa Gautier (2002), aborda como o discurso de autenticidade tem afetado a música popular urbana contemporânea. Busca-se autenticidade em diversos âmbitos e por diversos grupos, os produtores de música, os músicos, os consumidores; em sua forma de produzir, de veicular sua música, entre outros. Segundo Ochoa Gautier "Provavelmente o valor mais importante atribuído à música hoje é o da autenticidade" (OCHOA, 2002, p. 2). Percebe-se que as mulheres instrumentistas da cidade de Juiz de Fora buscam autenticidade, empenhando-se para que suas produções e criações, características, sua musicalidade, suas vozes, entre outras particularidades sejam validadas e veiculadas.

As bandas de samba e pagode de Juiz de Fora, com exceção das bandas formadas exclusivamente por mulheres, são bandas predominantemente masculinas, onde seus

[4] Variação do pagode romântico, com ênfase nas músicas e grupos que emergiram nos anos 90.

idealizadores e componentes dizem não se importar com a questão do gênero ao convidar ou contratar um músico, entretanto, seguem perpetuando a exclusividade de instrumentistas homens.

O papel feminino parece ser bem específico em rodas de samba locais. Aparecem, muitas vezes, em lugares atrativo-sexuais, a partir da sexualização dos seus corpos, também como expectadoras, em alguns momentos produtoras dos eventos e bandas, como cantoras e em outras ocupações laborais, mas, raramente enquanto instrumentistas.

Ao abordar musicalidades, formas de fazer musical e instrumental em uma perspectiva ladinoamefricana, procura-se questionar tais padrões e estereótipos, além de se posicionar ativamente em busca de uma sociedade e cultura musical mais justa e democrática, em que mulheres possam exercer suas funções musicais de maneira livre e que possam pensar em suas técnicas, maneiras de fazer música, criar e atuar profissionalmente sem ter que lidar todo o tempo com questões ligadas ao machismo estrutural, racismo, homofobia, entre outras.

A minha experiência enquanto mulher instrumentista em grupos de pagode predominantemente masculinos em Juiz de Fora- MG

A formação instrumental dos grupos de pagode de Juiz de Fora, em geral, se dá através da voz, instrumentos como cavaco, banjo, violão, baixo, surdo, pandeiro, tantã (ou rebolo), reco-reco, tamborim, bateria, em alguns casos a percussão geral se estende às congas, afoxé, repique de mão, cuíca, caixa, caxixi., entre outros. Em alguns grupos há incorporação de instrumentos de sopro como saxofone e flauta transversal. Existem variações instrumentais e estilísticas entre os grupos locais, alguns são direcionados ao pagode romântico, outros ao partido alto, e ainda há quem faça a junção destas duas vertentes.

O samba e o pagode são, de acordo com a nossa memória e com a identidade criada sobre o gênero, masculinos, entretanto, em seus primórdios como samba urbano carioca no início do século XX, a presença de mulheres foi essencial para a formação do gênero. O papel das famosas tias baianas não se restringia à cozinha. Elas também faziam parte da organização dos sambas e pagodes enquanto festa, além de exercerem funções musicais, como o caso de Tia Ciata que também era conhecida como partideira e versista, e Tia Perciliana como pandeirista. Apesar do protagonismo feminino, os músicos e instrumentistas que ficaram conhecidos neste momento eram os homens, tais como Pixinguinha, João da Baiana, Donga, entre outros (SANDRONI, 2012). O registro do primeiro samba gravado, criado na casa da Tia Ciata, foi feito por dois homens: Mauro de Almeida e Donga, nos mostrando como, há muito tempo, os lugares femininos em ambientes musicais são tratados como secundários, ou invisibilizados.

A minha presença em rodas de samba e pagode na cidade de Juiz de Fora se dá desde a infância, quando acompanhava meus pais em shows e eventos nos quais o samba e o pagode estavam presentes ou eram a principal atração. Também participei de desfiles de escolas de samba locais. Com o passar do tempo passei a frequentar tais eventos por vontade própria, pela admiração e identificação que desenvolvi com os estilos musicais descritos.

Possuo uma formação musical diversificada, passando por uma educação musical tradicional, tendo estudado no Conservatório Estadual de Música "Haidée França Americano" (1998-2007), localizado em Juiz de Fora, onde participei de orquestras locais; me graduei em música (licenciatura), com habilitação em flauta transversal, pela Universidade Federal de São João del-Rei (2011), tendo atuado em orquestras, bandas sinfônicas e participado de festivais. Também cursei flauta transversal na Bituca, conhecida como Universidade de Música Popular, em Barbacena – MG (2015); além de ter tido uma formação musical oral, com atividades musicais familiares e participado de um coral na infância.

Ao regressar a Juiz de Fora após a conclusão da graduação em música em São João del-Rei, almejei tocar profissionalmente, não só em grupos com formação erudita, mas também em grupos de música e cultura popular, tendo destaque para o samba e o pagode com os quais já me identificava e tinha familiaridade com o repertório, entretanto, a questão da exclusão de atividades profissionais em virtude do gênero passou a ficar mais latente. Apesar de já conhecer várias pessoas integrantes dos grupos de pagode locais, não conseguia abertura para o ingresso, ou participação em eventos como flautista transversal. Eu lecionava, mantinha um estudo regular do instrumento, investia em cursos e instrumento de qualidade, entretanto, não conseguia me inserir no mercado de trabalho.

Frequentemente eu me oferecia para tocar profissionalmente com os grupos de conhecidos, todavia nunca era aceita. Vez ou outra era convidada para fazer participações especiais nos eventos de pagode, mas de forma não remunerada.

Após alguns anos morando em Juiz de Fora, pude observar a formação de grupos como as Guerreiras de Clara e o Batuquedelas, citados anteriormente, e fui convidada, em 2017, para tocar profissionalmente com elas, normalmente em momentos e eventos carnavalescos, o que foi uma grande realização e passou a se repetir anualmente. Vale relembrar que estes grupos são grupos formados exclusivamente por mulheres.

A partir deste período comecei a fazer gravações do repertório de samba e pagode e postar em redes sociais - já fazia vídeos de música erudita e esporadicamente os divulgava no *Facebook* e no *Instagram*. Passei a veicular vídeos tocando clássicos do samba e do pagode via *WhatsApp*, enviando-os para conhecidos do meio musical, além de postá-los em outras

redes sociais. A tendência destes meios virtuais é a reprodução e multiplicação de informações a partir dos compartilhamentos, que foi o que aconteceu comigo. Meus vídeos tiveram vários acessos e visibilidade.

Cooley, Meizel e Syed (1996), acreditam nos benefícios das atividades virtuais para o campo de música, principalmente para a área e pesquisa etnomusicológica, e foi a partir da interação com a virtualidade que minha trajetória de performer na cidade de Juiz de Fora passou por transformações significativas. Dando continuidade à temática virtualidade, os pesquisadores citados acima relatam:

> As tecnologias do século XXI surgem e crescem com um impulso que aparentemente não para. Não é apenas a onipresença da mediação e hipermediação, que exige nossa atenção como etnomusicólogos - novas tecnologias oferecem novos modos de comunicação, ao mesmo tempo refletindo e moldando como a cultura é produzida, executada, transmitida, consumida e compreendida. Mas eles também são, para muitos de nós, algo que consideramos natural, uma parte de nossa própria vida cotidiana, ferramentas às quais instintivamente recorremos para acessar e interpretar o mundo ao nosso redor (COOLEY, MEIZEL e SYED, 1996, p. 106).

Percebi, enquanto musicista, que as conexões virtuais estavam sendo utilizadas para promoção de carreiras musicais (mas não somente) e passei a investir meu tempo na elaboração de vídeos amadores para as redes sociais. Algum tempo depois recebi o convite do grupo de pagode Sambaflex (grupo que eu não tinha nenhum contato com os membros previamente, de maneira pessoal) para fazer um teste, que consistia em ir a um ensaio, tocar algumas músicas do repertório deles e fazer alguns improvisos ao longo dessas músicas, como flautistas costumam fazer de forma estilística em samba e pagode. O grupo à época era integrado por André Cassani, Brauner Rangel, Guilherme Vieira, Hiel Viana, Rodrigo Castro e Rogim Nazário. Alguns meses depois fui contratada como musicista freelancer[5] nos eventos em que o grupo participaria. Passei a tocar semanalmente com o grupo Sambaflex, que possui uma agenda fixa em algumas casas de show da cidade, mas também uma agenda variada, incluindo shows maiores, eventos em outras cidades, casamentos e aniversários.

A partir daí passei a ser convidada para tocar com outros grupos de pagode locais, como o grupo Samba do Morro, a Roda de Samba do Lico, Grupo Virtude. Fui convidada para tocar com a banda da cantora Fabrícia Lees, que era majoritariamente masculina, além dos convites já feitos com frequência nos anos anteriores por bandas femininas. Apesar do longo tempo exercendo tentativas, eu passei, em um curto espaço de tempo, a tocar esporadicamente com diversos grupos locais, e fixamente com o grupo Sambaflex.

O convite para tocar com o grupo Samba do Morro, que é um grupo formado

[5] Diz-se da musicista que não pertence à formação da banda oficial, mas presta serviços musicais remunerados.

majoritariamente por pessoas conhecidas por mim, surgiu após algum tempo postando vídeos e tocando com o grupo Sambaflex. O grupo, em 2018, ano do convite, era formado pelos músicos Pablo Andrés, Waguinho Paulino, Marco Paulino, Ieié Paixão, Luciano Percussão, Fellip Fuleco, Claudio Junior, Rosileno e Ruan Costa. Hoje o grupo não existe mais. O convite surgiu associado à solicitação de um teste, com mais dois membros do grupo, para saberem se eu estava apta a participar de eventos com o grupo. Eu já havia feito participações especiais anos antes em eventos do Samba do Morro e o retorno do público e banda havia sido positivo. Fui "aprovada" no teste e passei a participar de alguns eventos com o grupo.

Ao entrevistar, para este trabalho, alguns integrantes dos grupos citados acima, perguntei o que os levou a me contratar para tocar com eles, também perguntei se a questão do gênero interferiu na contratação, ou não contratação (como acontecia anteriormente), além de questionar se uma presença feminina os afetava negativamente. Todos os indagados foram unânimes ao responder que gênero nunca os influenciou ou atrapalhou os grupos, e dois deles até disseram que a partir da minha presença enquanto instrumentista nos shows, seus grupos passaram a ter uma identidade diferente. Passaram a ser elogiados pela mudança sonora e estilística, que agora contava com um elemento distinto -a flauta- e também pela iniciativa de ter uma mulher na banda, sendo considerados então, grupos agregadores e até mesmo com inclinações feministas. Os músicos também ressaltaram que o meu entrosamento com suas bandas e familiaridade com o repertório fez com que me contratassem como flautista.

Cabe ressaltar que alguns dos grupos de pagode citados contratavam, em ocasiões esporádicas, saxofonistas que também tocavam flauta, para a participação em eventos. Ter uma pessoa que só tocaria um instrumento, não sendo o saxofone, resultaria em mais uma mudança em suas estruturas e comodidade.

A partir da minha presença nos grupos de pagode várias mudanças ocorreram em sua estrutura: mudança de repertório (seja pelo acréscimo ou corte de músicas para a incorporação da flauta), na sonoridade, na estética visual e sonora. A incorporação de uma pessoa do gênero feminino também gerou mudanças comportamentais dos músicos e trouxeram outras preocupações aos produtores (como locais para higienização, troca de roupa, quando necessário, entre outras). Tudo isso pode também ter sido fator decisivo na hora de aceitarem ou negarem a minha contratação.

Apesar dos depoimentos positivos dos músicos que integram ou integraram as bandas de pagode que me contrataram como flautista, tenho algumas observações e considerações a fazer em relação a minha participação em shows e apresentações com esses grupos, além, claro, de suspeitar das motivações e restrições aos convites para que eu tocasse. Antes, porém,

evidencio a perspectiva de membros de dois grupos com os quais eu toco.

De acordo com André Cassani, percussionista do Sambaflex:

> No nosso estilo de roda de samba que a gente faz, a gente sempre falou – tinha que arrumar um flautista. Eu falo 'um flautista' porque a gente nunca tocou com mulher e eu não sabia que a gente ia encontrar uma flautista. A gente encontrou um uma vez, só que não casou. E quando a gente encontrou você, quando o Roginho mostrou você para a gente, aí eu já fiquei doido, porque além de você a flautista das boas, você ainda era o estilo que a gente curte (*sic.)*, que é a roda de samba. Aí ele mandava os vídeos de você tocando no samba as músicas que a gente já tocava. Aí eu falei – Vamos chamar ela para o grupo [...] e a gente te chamou, mas foi por causa da qualidade mesmo, porque esse negócio de ser mulher ou não, para a gente nem importa. E a gente não fica chamando mulheres porque a gente não conhece mulheres que vão fazer um estilo que case com a gente, igual você, e também a gente não vai muito em show que tem muita mulher tocando [...] porque se tivesse também a gente não teria problema em chamar (CASSINI, 2021).

Já Wagner Paulino, ex-cavaquinista do Samba do Morro, relatou:

> Você acompanhou, não é, o Samba do Morro, e a gente deu um *boom* numa época e aí começaram a surgir muitas coisas para a gente fazer. Muitos eventos, os nossos eventos também começaram a crescer bastante e aí em uma reunião a gente decidiu que para show a gente faria uma coisa diferente. A gente acrescentaria algumas coisas na estrutura musical e que no nosso evento a gente manteria o que sempre foi. Até o motivo de você tocar com a gente só quando era algum show, alguma apresentação de palco, mas foi por causa dessa decisão que a gente tomou na reunião. Eu me lembro que surgiram dois nomes na época. O pessoal falou do Pedro,[6] que até chegou a fazer com a gente uma vez, só que não era o que a gente queria. Ele é um excelente músico, mas não era a nossa cara. A gente tinha muito essa questão de identificação dentro e fora do palco [...] e aí a gente começou a pensar e pensar, até que surgiu seu nome e aí foi unânime a votação [...] e aí quando você vai no ensaio. Pronto! Casou tudo. Mas assim, o fato de você ser mulher e esse tipo de coisa a gente nem pensou. A gente sempre pensava na parte musical, o que ia acrescentar para o nosso som (PAULINO, 2021).

Outro integrante do Samba do Morro, que não quis se identificar, foi o único dos questionados que considerou haver restrições de gênero, antes e durante a minha contratação pelo grupo. Segundo o músico, quando o grupo precisava contratar homens para as ocupações musicais, apenas uma indicação bastava. Não era necessário assistir a vídeos, ou fazer um teste musical para testar suas habilidades.

Acredito que os depoimentos dos dois primeiros integrantes dos grupos foram sinceros, entretanto, eles escamotearam e silenciaram as questões relacionadas ao gênero, por não perceberem o movimento machista que acontece no samba e no pagode a nível local e nacional, ou pela necessidade de se poupar diante de uma temática sensível, apesar de atual e necessária.

[6] Nome fictício.

Conclusão

Em meus trabalhos enquanto instrumentista de grupos de pagode predominantemente masculinos na cidade de Juiz de Fora, percebo algumas situações em que o machismo, o paternalismo, o racismo, a sexualização feminina e da mulher negra e a homofobia estão presentes. Também percebo certa resistência na tentativa de diálogo sobre os lugares de privilégio em que os homens se encontram em relação às mulheres e outros privilégios sociais. Tenho consciência do quanto essas estruturas se encontram enraizadas na sociedade e da necessidade de desenvolvimento e aplicação de políticas públicas e diálogos para que as pessoas se conscientizem e se mobilizem para a mudança. Também percebo um princípio de mudança comportamental por parte dos homens dos grupos de pagode descritos acima, a partir da contratação de uma mulher (e segundo eles, disposição para contratar outras) para tocar nesses espaços em que as hierarquias de gênero estão bem demarcadas. Sei que ainda há muito a ser feito.

Atualmente tenho tocado em majoritariamente com o grupo feminino Samba de Colher, entretanto ainda participo, eventualmente, de shows com grupos masculinos como o Sambaflex, Grupo Virtude, entre outros. Destaco o Samba dos Orixás, movimento que eu participo, iniciado no ano de 2023 e idealizado por Tiago Lazzarini que tem em sua formação três mulheres e quatro homens, havendo também diversidade de gênero, etnia e orientação sexual, se aproximando, de acordo com a minha perspectiva, do ideal democrático e de uma forma ladinoamefricana de fazer musical.

Acredito que os movimentos feministas que vem acontecendo na área de música e na área acadêmica para maior visibilidade de mulheres instrumentistas são muito eficazes e necessários. Concluo evidenciando que em minhas produções musicais e pesquisas acadêmicas busco estar em coerência com a perspectiva decolonial, procurando ter práticas plurais no que diz respeito à etnia, gênero, entre outros.

Referências

ARCANJO, Fabrícia. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp.06. set. 2021. [texto]. Não publicado.

ASSIS**,** Mariana. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp.06. set. 2021. [áudio]. Não publicado

CASSANI, André. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp.06. set. 2021. [áudio]. Não publicado.

Artigo em uma página. CERIBASIC, Naila. In Beetween Ethnomusicological and Social Canons: Historical Sources on Women Players of Folk Music Instruments in Croatia. Norodna umjetnost, v. 38, n. 1, p. 21-40. Disponível em: https://hrcak.srce.hr/33360. Acesso em: 7 ago. 2021.

COOLEY, Timothy; MEIZEK, Katherine; SYED, Nasir. Virtual Fieldwork. Three Case Studies. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Oxford University Press, p. 90-107, 1996.

MARTINS, Amanda. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp. 06. set. 2021. [áudio]. Não publicado.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans*: Revista Transcultural de Música, n. 6, p. 1-13, jun. 2002. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021.

PAULINO, Wagner. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp. 06. set. 2021. [áudio]. Não publicado.

Pessoa não identificada. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp/telefone. 06. set. 2021. [texto]. Não publicado

REIS, Carla Silva; COSTA, Silvia Rocha. Mulheres instrumentistas no campo profissional da música popular na cidade de São João del Rei: Um retrato. In: XXX CONGRESSO DA ANPOOM, (30), 2020, Campina Grande. Anais.... Disponível em: http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/163/96. Acesso em: 01 set. 2021.

TUNES, Gabriela. A (ausência da) mulher instrumentista na música brasileira. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA E INTERCÂMBIO CIENTÍFICO, (17), 2018, Brasília. Disponível em: https://simposio2018.anpepp.org.br/informativo/view?ID_INFORMATIVO=22. Acesso em: 03 set. 2021.

VIEIRA, Mariana Campello. Depoimento a Amana Santos, via WhatsApp. [áudio]. 13. Set. 2023. Não publicado.

"BOI DE BARRA FINA"
O repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro

Evelyn Tainá de Souza Silva
Universidade Federal do Pará
Evelyn.clarineta@gmail.com

GT 5 - Festejos em Améfrica Ladina: músicas, performances, danças e corporeidade em Latinoamérica e Caribe

Resumo: Na cidade de São Caetano de Odivelas, na microrregião do Salgado paraense, dançam os Bois de Máscaras no período da quadra junina. Uma brincadeira de Boi com seus próprios termos, tendo sua história relacionada com as dinâmicas sociais de uma comunidade pesqueira, localizada às margens do rio Mojuim. Os Bois de Máscaras atualizam-se anualmente. Seus grupos, com mais de oito décadas, exibem-se com vigor, ao mesmo tempo em que novos grupos surgem. Com repertório musical próprio, extenso e diverso, as orquestras de Boi entoam sambas e marchas (marchinhas), enquanto o Boi e os personagens que lhe acompanham dançam pelas ruas. Na busca de compreender esse repertório, este trabalho buscou analisar a primeira marcha do Boi Faceiro, intitulada "Boi de Barra Fina", composição de Mestre Bené Careta. À luz da Etnomusicologia, por compreender música como algo profundamente relacionada com o contexto sociocultural na qual é produzida, buscou-se identificar como os conteúdos musicais foram elaborados na criação das músicas, considerando os aspectos do som e os elementos extramusicais A análise permitiu apontar as contribuições de Mestre Bené para o grupo e para a cultura odivelense, além de identificar características harmônicas das músicas de Boi, o diálogo com outros fazeres musicais e indicar aspectos de mudança musical, como o desaparecimento das letras.

Palavras-chave: Boi Faceiro; Boi de Máscaras; Música na Amazônia.

"BOI DE BARRA FINA"
The Musical Repertoire of Boi de Máscaras Faceiro

Abstract: In São Caetano de Odivelas, in the Salgado micro-region of Pará, the Boi de Máscaras dance during the June festivities. A Boi party in this town has its history related to the social dynamics of a fishing community, located on the banks of the Mojuim River. Some groups are more than eight decades old and new groups emerge annually. With their own extensive and diverse musical repertoire, the Boi orchestras sing sambas and marches, while the characters dance through the streets. In the quest to understand these songs, this research sought to analyze the first march of Boi Faceiro, entitled "Boi de Barra Fina", a composition by Mestre Bené Careta. As ethnomusicology points out, Music is deeply related to the sociocultural context in which it is produced, we sought to identify how the musical contents were elaborated in the creation of the songs, considering the sound aspects and the extramusical elements. The research made it possible to point out Mestre's contributions to the group and to Odivele's culture, in addition to identifying harmonic characteristics of Boi's songs, dialogue with other musical practices and indicating aspects of musical change, such as the disappearance of lyrics in performances.

Keywords: Boi Faceiro; Boi de Máscaras; Music in Amazon.

Introdução

Na cidade de São Caetano de Odivelas, na Amazônia paraense, surge uma maneira muito particular de brincar de Boi, denominada de Boi de Máscaras (SALLES, 1985). Em diálogo com os rios e com a floresta, os habitantes desse território, têm seu modo de viver guiados pela natureza (LOUREIRO, 2019). Influenciados pelas dinâmicas sociais que também são determinadas pelo tempo das marés, pela abundância ou escassez da pesca, que impõe deslocamentos aos trabalhadores dos rios e do mar, estabelece-se, em São Caetano de

Odivelas, uma brincadeira de Boi, que tem quatro pernas, mas que não possui encenação teatral e com personagens muito particulares desse fazer cultural (FERNANDES, 2007).

Não possuindo narrativa, as músicas determinam a dinâmica da festa, indicando quando o grupo deve andar – ao som das marchas ou marchinhas, ou dançar – ao som dos sambas. No passado, as marchas e sambas de boi possuíam letras, sendo agora executados apenas pelas orquestras de boi, formadas por instrumentos de sopro, com saxofones alto e tenor, trompete e trombone e por instrumentos de percussão, com curimbós [1]e maracas[2]. Essas músicas são feitas em compasso simples binário e forma binária, de pergunta e resposta. Pela diversidade de grupos existentes, tanto na sede do município quanto em comunidades mais afastadas, as músicas têm papel também de identificar esses grupos. Cada grupo de boi possui composições próprias, esse repertório musical se expande a cada ano. As músicas são criadas por compositores locais, que produzem um repertório musical próprio. Pela extensa quantidade de grupos, esse trabalho foca sua análise no repertório do Boi Faceiro, mais especificamente na composição "Boi de Barra Fina", de mestre Bené Careta, e é um recorte de minha dissertação de mestrado[3].

Por compreender que música é causa, mas também efeito, de contextos particulares e mais amplos de onde é gerada, buscou-se estudá-la considerando suas possíveis conexões sociais, por ser a música um dos subsistemas da cultura (MERRIAM, 1964; CHADA 2006). Por tal razão, a análise foi guiada pela lente teórica da Etnomusicologia e a coleta de dados deu-se por meio de variados instrumentos, como entrevistas semiestruturadas, transcrições musicais e imersão em campo, como prevê a etnografia.

O resgate

A história dos Bois de Máscaras demonstra a capacidade que essa manifestação cultural possui de mobilizar diversas esferas da sociedade, desde áreas econômicas até na atuação da construção de identidades. Por meio dos Bois de Máscaras é possível compreender inúmeros aspectos de sua comunidade produtora, podendo ser considerado um fato social total, de acordo com o conceito cunhado por Mauss (1974).

O Boi Faceiro, sendo reconhecido pela comunidade odivelense como um dos mais tradicionais grupos dessa manifestação cultural, possui uma história dinâmica, marcada pelo

[1] Tambor feito de tronco de árvore escavada em formato cilíndrico, tento uma de suas extremidades encobertas com coro de animal.
[2] Chocalho feito de cabaça, dentro da cabaça há esferas circulares, geralmente sementes. Nos Boi de Máscaras são utilizadas também esferas retiradas de bicicleta. Há também maracás feitas de material metálico para maior projeção sonora. Nesse contexto esse instrumento também pode ser chamado de Xeque.
[3] Mestrado em Música, na linha de música, cultura e sociedade, pela Universidade Federal de Pernambuco.

amplo envolvimento comunitário, que permitiu seu ressurgimento quase cinquenta anos após seu desaparecimento, e pela proposição de inovações na maneira de se brincar o Boi. Sua história de surgimento, desaparecimento e ressurgimento, se relaciona com a construção da memória odivelense, com o engajamento comunitário em torno desse grupo e até com os afetos que o futebol é capaz de mobilizar, pois, o passado de São Caetano de Odivelas é marcado por uma forte tradição futebolística, com os times do Marítimo Esporte Clube e do Progresso Esporte Clube. Este último, é o time de futebol mais antigo de São Caetano de Odivelas, fundado em 1 de março de 1926. Epaminondas de Souza Chagas (o seu Palmira), presidente do Progresso Esporte Clube, juntamente com Cândido Zeferino (o seu Dido), foram os fundadores do Faceiro. Com a filiação dos criadores do Faceiro com o Progresso Esporte Clube, e com o Tinga sendo acolhido pelo time oponente, a rivalidade futebolística existente entre os times expandiu-se também para os Bois de Máscaras, fazendo com que as brigas entre os integrantes dos Bois fossem corriqueiras.

O Boi Faceiro saiu às ruas odivelenses pela primeira vez em 1937. Com forte apelo popular, o grupo permaneceu em atividade por mais dez anos, saindo pela última vez em 1947 quando, após ter mudado seu formato dois anos antes para o Boi-Bumbá tradicional, perdeu adeptos, pois, nesse momento o formato de cortejo dos Bois de Máscaras, sem a narrativa da morte e ressureição do boi, já estava amplamente consolidado na cidade. Sua retirada da cena odivelense também é atribuída a mudança de um de seus organizadores para Belém, o seu Palmirinha. Mudança motivada principalmente pelas brigas diretas entre os participantes instigados pela rivalidade entre os grupos.

Tendo passado cinquenta anos desde sua última saída, em maio de 1997, a semente que levaria ao resgate do Boi Faceiro surge a partir da articulação de Rondi Palha, Eudes Aquino e Pedro Palha – pessoas envolvidas com a cultura do município e que contaram com o importante incentivo do Mestre Bené Careta. A trajetória do Faceiro irá dialogar com várias linguagens artísticas existentes na cidade. Esse trânsito entre as artes ocorre principalmente pela abrangente atuação das pessoas que compõem o grupo. Um exemplo disso é que a proposta de resgate do Faceiro foi efetivada pelo grupo *Art da Terra*, um coletivo de teatro de jovens odivelenses. Em 5 de junho de 1998 o Boi Faceiro retornou às ruas de São Caetano de Odivelas, em cor marrom, com inspiração visual vinda de outro Boi do passado – o Troco Velho, mas com o nome e características da "personalidade" do Boi de seu Palmirinha e Seu Dido, que na década de 1930 era um Boi malhado, nas cores preta e branca. Apesar da diferença visual, o Boi marrom provocou grande comoção, especialmente àqueles que já haviam visto o Faceiro nas ruas anteriormente e o guardavam na memória.

Atualmente, a rivalidade tendo permanecido somente no imaginário popular, junto com o Tinga, e outros grupos, o Boi Faceiro é uma das grandes referências da manifestação cultural de São Caetano, estando há quase 25 anos atuando na "safra junina" após o seu ressurgimento.

O último cantador

A saída de um Boi nas ruas odivelenses possui diferenças em relação a uma apresentação que ocorre em uma circunstância de palco - formato que geralmente acontece quando o Boi sai para se apresentar em eventos em outros municípios. Há inúmeras diferenças que podem ser pontuadas, como a formação de uma plateia, a não inclusão espontânea de personagens ao longo das ruas e a ausência do carteado[4]. Também no caso do Faceiro, um dos líderes do grupo, geralmente Rondi Palha – que também é neto de Mestre Bené, realiza a função de entusiasmar o público, fazendo interjeições que exaltam o Boi e a orquestra ao longo da performance. O sinal de que a performance irá começar vem a partir da declamação dos seguintes versos:

> Varre o terreiro
> Com vassoura de algodão.
> O meu boi tem barra fina
> Não pode esbarrar no chão.
>
> Sete dias
> Sete noites
> Andei pelo sertão
> Para encontrar meu Faceiro
> Em festa de São João.

Recitado com grande entusiasmo e provocando euforia em quem aguarda para ver o Boi odivelense dançar, com tais versos o Faceiro é apresentado pelos municípios por onde passa. O trecho mencionado acima me despertou curiosidade, pois ao indagar sobre a autoria fui informada de que ele era a junção da letra de duas músicas, a primeira metade de Boi de Barra Fina e a segunda metade de Troca de Ronda, ambas composições do Mestre Bené Careta para o Faceiro. E assim fui capturada pela informação de que as composições dos Bois de Máscaras possuíam letras. Essa não era uma constatação exatamente nova, mas quando conheci a manifestação cultural as composições já eram tocadas apenas de maneira instrumental, e talvez pela familiaridade com a forma de se tocar atualmente, demorei para me atentar de que a ausência de letras poderia ser uma questão reveladora na busca da

[4] O carteado é realizado previamente, antes do Boi sair às ruas e define o trajeto que ele irá percorrer. A ação de cartear as casas é o ato de oferecer uma exibição do grupo em frente as residências, os moradores que aceitam, pagam uma pequena quantia em dinheiro, que serve para arcar com os custos demandados para a brincadeira acontecer.

compreensão dessas composições em seu contexto. Todas as criações musicais feitas por Bené Careta para o Faceiro foram criadas com letras.

Parto da crença de que a trajetória do Mestre é possivelmente definidora da maneira como suas criações musicais foram elaboradas e da forma como o repertório musical do Faceiro se constitui. Como recomenda Béhague (1992), é importante considerar o processo de criação musical como uma atividade individual, mas que não está isolada em si mesma. Ela é condicionada pelo sistema de valores sociais; consequentemente, reflete esses valores. Por isso, compreender o repertório musical do Boi Faceiro passa também por conhecer o primeiro compositor do grupo após seu ressurgimento. Caraveo (2019) ao analisar as práticas musicais de Mestre Vieira e suas contribuições para a instauração de uma nova poética musical na prática da guitarra elétrica na Amazônia, diferencia as noções de trajeto e percurso de um artista e as implicações desses caminhos percorridos no fazer musical do Mestre. Ao apontar como esses caminhos se manifestam nessa nova poética musical, o autor parte da definição de trajeto antropológico de Durand (1989, p. 29), por ser um "incessante intercâmbio que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" Para Caraveo, o trajeto - ações sociais mais amplas - serão definidoras do percurso do artista. A dicotomia entre racionalidade e subjetividade é superada na definição de Durand, onde o trajeto antropológico é construído a partir do equilíbrio entre as partes, a partir das contradições, e na produção de um sistema que integra as polaridades e constitui o imaginário. Ao investigar a história de mestre Bené Careta, é possível verificar o equilíbrio de elementos que justificam seu percurso enquanto cantador-compositor, no diálogo entre o concreto e o simbólico.

Benedito Aquino nasceu em 26 de junho de 1930, em São Caetano de Odivelas, onde passou toda a sua vida (Figs. 1 e 2). Atualmente, ocorre no dia de seu nascimento uma das mais importantes saídas do Boi Faceiro em sua homenagem – o tributo ao Mestre Bené Careta. Casou-se com Osmarina Favacho Rodrigues ainda jovem, com quem teve nove filhos. Seu sustento e de sua família provinha das águas salobres do rio Mojuim. Descrito pelos que lhe conheceram por possuir uma serenidade penetrante, com a sabedoria dos encantados da floresta, Mestre Bené oferecia seus serviços de cura para a comunidade enquanto pajé. Foi pescador e futebolista no Progresso Esporte Clube, vivenciou de maneira engajada a dinâmica da cidade odivelense em seu tempo. Contemporâneo às demandas provocadas nas dinâmicas de organização social na Amazônia pelas aceleradas mudanças com a abertura de estradas, chegada da televisão e as alterações nas relações de trabalho, demonstrou preocupação com a

memória local ao ser um importante incentivador de jovens odivelenses para se engajarem no cenário cultural.



Figura 1:Mestre Bené Careta com o Boi Faceiro em 1995
Fonte: Acervo Ponto de Cultura Boi de Máscaras.



Figura 2: Mestre Bené Careta cantando com a orquestra do Boi Tinga, em 1993.
Fonte: Acervo do Ponto de Cultura Boi de Máscaras.

Mestre Bené compôs quinze músicas para o Boi Faceiro entre os anos de 1998 e 2000, composições que são fundamentais para a constituição do repertório musical desse Boi. Em

maio de 2000 Mestre Bené faleceu, deixando um importante legado para a cultura odivelense. Sendo o último cantador do Boi Faceiro e do Boi Tinga. Após seu falecimento não houve a transmissão dessa prática para as gerações seguintes. No entanto, o Mestre ocupa um papel fundamental para a existência de uma "comunidade afetiva" (HALBWACHS, 2006) ao fomentar o resgate do Boi Faceiro e ao assumir o protagonismo na transmissão de saberes para os jovens do seu núcleo familiar e da comunidade ao seu entorno – pessoas que atualmente dedicam esforços para a manutenção da cultura de São Caetano de Odivelas.



Figura 3: Mestre Bené Careta e seu neto Rondi Palha em uma das saídas do Boi Faceiro, em 1999.
Fonte: Acervo do Ponto de Cultura Boi de Máscaras.

Musicalidade do Boi Faceiro

Pela estruturação harmônica, forma musical e acompanhamento rítmico, é inegável a semelhança dos sambas de boi, músicas que são tocadas enquanto o boi dança na frente das casas, com o carimbó – gênero musical praticado em grande extensão do território paraense. Pela dupla atuação de Mestre Bené nos dois grupos artísticos – Bois de Máscaras e grupos de carimbó, como o Sauatá – Nildo Zeferino explica que uma das principais características das músicas do Faceiro é a leveza e simplicidade das melodias, que, de acordo com o compositor, é principalmente uma herança das composições de carimbó inauguradas no Faceiro por meio das composições de Benedito – o primeiro mestre-compositor desse grupo. A respeito das contribuições de Mestre Bené para a musicalidade do Boi Faceiro, Nildo afirma:

> Tanto é que o... O avô deles (Mestre Bené), se você observar as composições que ele deixou pro Faceiro essa... essa vertente do carimbó. Todas as composições do Faceiro, elas são muito... A melodia é muito leve, muito simples de se trabalhar. É uma linguagem do carimbó ali. É assim que eu consigo fazer leitura das músicas do Seu Bené. Foram melodias muito interior mesmo, muito pro lado do carimbó. Ele viveu isso então ele tinha um respaldo para criar essa técnica... do carimbó (ZEFERINO, entrevista em 02 de fev. de 2023).

As melodias com arpejos, principalmente das funções I (dominante), IV (subdominante) e V (dominante) da tonalidade, são elementos comuns nas músicas do gênero carimbó (MONTEIRO, 2016). Essas funções também são frequentemente utilizadas nos sambas e nas marchas. No entanto, ao analisar cronologicamente o repertório musical do Boi Faceiro, foi possível constatar que a construção melódica que se assemelha ao carimbó, principalmente com melodias arpejadas, consolida-se com mais ênfase a partir das composições de Nildo Zeferino. Mesmo esses elementos já sendo utilizados por mestre Bendito, suas inspirações também partiam de outros lugares como no caso da sua primeira marcha para o Faceiro, intitulada "Boi de Barra Fina" (1999), em que o compositor utiliza trechos que se assemelham à cantiga popular "Se essa rua fosse minha" (autor desconhecido) para compor a marcha.

BOI DE BARRA FINA
(Mestre Bené, 1998)
Varre o terreiro
Com vassoura de algodão (bis)
O meu boi tem barra fina
Não pode esbarrar no chão (bis)
Eu queria me casar
Com a princesa do Pará (bis)
Eu ganhei meu Boi Faceiro
E também o "enxová" (bis)
Se essa rua fosse minha
Eu mandava "ladriá" (bis)
Com pedras de diamantes
Para meu boi "vadiá" (bis)

SE ESSA RUA FOSSE MINHA
(Autor desconhecido)
Se essa rua, se essa rua fosse minha
Eu mandava, eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas, com pedrinhas de Brilhante
Para o meu, para o meu amor passar
Nessa rua, nessa rua tem um bosque
Que se chama, que se chama solidão
Dentro dele, dentro dele mora um anjo
Que roubou, que roubou meu coração
Se eu roubei, se eu roubei teu coração
Tu roubaste, tu roubaste o meu também
Se eu roubei, se eu roubei teu coração
É porque, é porque te quero bem

A última estrofe de "Boi de Barra Fina" tem a primeira estrofe de "Se essa rua fosse minha" como inspiração. As funções harmônicas utilizadas são as mesmas para ambas as músicas, variando em tônica (I) e dominante (V). Exceto na introdução da marcha que utiliza as funções IV, I, V, I – sequência de acordes predominante nas introduções das músicas analisadas, sendo possível algumas variações por graus substitutivos, mas que possuem a

mesma função. Essa sequência de acordes na introdução é uma característica que identifica as músicas do Boi Faceiro.

A teoria da harmonia funcional (ALMADA, 2012) esclarece as funções que cada acorde terá na tonalidade, tendo o acorde de IV (subdominante) a função de preparação, utilizado tanto para "chamar" as partes de tensão da música – grau V (dominante) – quanto para preparar para as partes de relaxamento ou finalização – grau I, por esses motivos, sendo a subdominante não comumente utilizada para iniciar as músicas no sistema tonal. Seu uso no início das músicas do Boi atribui uma característica de iniciação repentina, sem preparação prévia.

De modo geral, a primeira marcha de Boi tem sua construção melódica utilizando intervalos próximos. A pesar de ocorrerem em alguns momentos saltos de sexta e oitava, essa não é uma característica predominante. Nessa composição, não é possível afirmar que as melodias são construídas de maneira arpejadas, como torna-se uma prática corriqueira anos mais tarde. As músicas de Boi são geralmente feitas em duas partes: a primeira parte (parte A) e a segunda parte (parte B) – forma conhecida como pergunta x resposta, ou forma de antífonal. Antes de iniciar a parte A, tem-se uma introdução. Após finalização da parte B, volta-se para a parte A. Em seguida executa-se a parte B novamente, e finaliza com a introdução. A forma sendo então: Introdução – A – B – A – B – Introdução (Fig. 3).

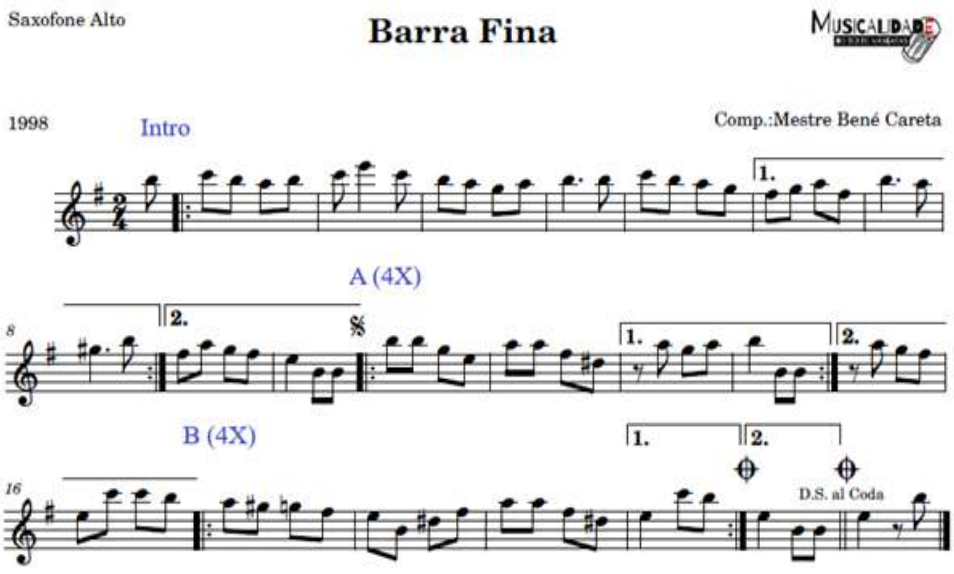


Figura 4: Marcha Boi de Barra Fina para o Boi Faceiro.
Fonte: Acervo do Ponto de Cultura Boi de Máscaras.

Em "Boi de Barra Fina" ocorre uma repetição incomum guiada pela letra, em que se repete quatro vezes cada parte separadamente. Após a finalização da parte B, volta-se para a parte A, para que cada parte seja novamente tocada por quatro vezes, para enfim finalizar na

introdução. Pela não utilização das letras nos cortejos, essa forma de execução não é mais possível de ser encontrada nas performances atuais.

A partir da contribuição das escolas de música que estão ligadas as bandas de música centenárias do município, não somente foi possível perpetuar a existência das orquestras de Boi, como também aumentar seu número de componentes. Com isso, a intensidade sonora também aumentou proporcionalmente ao aumento do folguedo. Segundo Rondi Palha, "no início desse século, passou-se a ter a expansão dos Bois de Máscaras, mais pessoas de fora do município passaram a conhecer, exigindo uma massa sonora maior para que todos os brincantes conseguissem ouvir as músicas".

Além dos instrumentistas, as músicas eram entoadas por um cantador que executava as composições cantando a parte equivalente ao A – primeira estrofe –, e os percussionistas e brincantes respondiam a parte B. Estrutura que era comum aos Cordões de Bicho e cantigas de roda, como em "Boi de Barra Fina". Com o crescimento das orquestras, a voz dos cantadores ficou quase inaudível diante da potente massa sonora, fazendo com que gradualmente as composições deixassem de ser cantadas. Não ocorreu a transmissão desse conhecimento para as gerações mais novas. No entanto, a forma musical binária se mantém até os dias atuais.

É necessário verificar como se dá a presença de cantadores em grupos mais afastados do núcleo urbano de São Caetano de Odivelas, que por vezes ainda utilizam instrumentos que não são mais comuns nos grupos urbanos, tais como o banjo (Fig. 4) e a onça[5] (Fig. 5).



Figura 4: Orquestra do grupo de Boi de Máscaras Búfalo, ao centro um tocador de curimbó.
Fonte: A autora (2019)

[5] Onça ou Tambor- onça é um instrumento de percussão semelhante a um tambor, feito de madeira, pele de couro presa em uma das extremidades que sustenta uma haste de madeira, que ao ser friccionada com um pano molhado produz som grave semelhante ao rugido do animal de mesmo nome.



Figura 5: À esquerda um tocador de curimbó e à direita um tocador de onça da Orquestra do grupo de Boi de Máscaras Vaca Velha.
Fonte: A autora (2019)

As composições que possuíam letras retratavam elementos do contexto em que ela foi gerada, essa sendo uma característica também do carimbó – que retrata o cotidiano do caboclo da Amazônia. Através do texto das canções os elementos sociais que se articulam com os sons podem ser mais facilmente identificados. Para Merriam (1964, p 187):

> Textos, naturalmente, são comportamentos linguísticos mais do que sons musicais, mas eles são uma parte integrante da música e há claro indício de que a linguagem usada em conexão com a música, difere do contexto usual.[6]

As letras das músicas do Boi Faceiro contam as façanhas de um boi valente, que percorre longas distâncias para dançar em noite de São João. Exibem também um animal conquistador e incomparável aos demais, como é possível verificar nas canções a seguir, criações de Mestre Bené e Raimundo Nonato:

BOI DE FAMA
(Mestre Bené)

Vem, vem ver vaqueirada
Que meu boi 'tá' aqui
Um boi de fama
Como este eu nunca vi
Saio pra ver
Que esse boi não é brincadeira
Ele caminha de noite
Guiado pelas estrelas

[6] Texts, of course, are language behavior rather the music sound, buy they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language use in connection with music differs from that of ordinary discourse (MERRIAM, 1964, p. 187).

FESTEJANDO SÃO JOÃO
(Mestre Bené)

Estamos contente
Com nossa roupa de pano
Toda alegria enfim
Festejando todo
Nesta noite sacrossanta
Festejando a devoção
Dança alegre o Boi Faceiro
Na noite de São João

BOI VALENTE
(Mestre Bené)

Esse boi é valente é valente
Quando sai pra brincar
Ele traz alegria
Ao povo do lugar
Vaqueirada prepara teu 'relho'
Prontos para vaquejar
Vamos buscar o Faceiro, vaqueiro
E colocar no 'currá'

PULAR DE "PIRRU"
(Raimundo Nonato. Letra: Rondi Palha)
Quando toca alegria
Chega "pirru" pra pular
Andando pela cidade
Cores vão se misturar
Uma orquestra junina
Para a bandeira agitar
Brinca alegre o "Faceiro"
"Cabeçudo" e o "Pirru".
Meu coração vai vibrar
Com meu "Pirru" vou pular
Nessa festa popular
Vou brincar com "Faceiro"
Em todo lugar.

Algumas composições deram alcunhas ao Faceiro, como forma de reforçar as características do Boi representadas nessas músicas. Por essa razão o Boi Faceiro também é chamado de Boi de Fama, Boi Brincador, Boi Valente e Boi de Valor, títulos de músicas que indicam a "personalidade" do bicho. Essas qualificações continuam sendo utilizadas mesmo depois que as músicas se tornaram apenas instrumentais.

Considerações finais

As composições musicais ocupam papel determinante na formação da identidade de cada grupo de Boi – ao retratarem suas peculiaridades, e ao serem geradas a partir delas. Tendo o contexto sociocultural influência nas músicas produzidas em cada momento histórico, os sambas e marchas de Boi relacionam-se com outras produções culturais locais e

com as trajetórias de seus compositores. Estes sendo seres políticos e que têm suas tomadas de decisão em diálogo com as demandas da vida em sociedade (BÉHAGUE, 1992), e com aqueles que tocam essas músicas.

O cruzar dos "mundos musicais" das Escolas de Música com os Bois de Máscaras é crucial para a prática musical do Boi Faceiro, que a partir do fomento das centenárias bandas de música (Rodrigues dos Santos e Milicia Odivelense) possibilitou a manutenção e expansão da orquestra do Boi e contribui para mudanças no repertório do grupo. Torna-se necessário a realização de análise detalhada em outros grupos para constatar como essa relação se estabelece, e como são manipulados os elementos musicais e sociais que levam a mudanças em outros Bois (NETTL, 2008).

O Mestre Bené Careta desempenha papel fundamental na manutenção cultural odivelense ao gerar motivação para o resgate do Boi, como também, ao criar obras que servem de alcunha para o Faceiro. Benedito atua também de forma profícua no contexto dos grupos de carimbó, e foi um importante incentivador na geração de uma "comunidade afetiva" (HALBWACHS, 2006) que, atualmente, se articula através do Ponto de Cultura Boi de Máscaras. Com o falecimento de Benedito Aquino – o último cantador – e a expansão da Orquestra Show, o repertório do Faceiro passou a ser executado apenas de maneira instrumental, mas mantendo ainda sua forma binária de "pergunta e resposta".

Referências

ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. Campinas: editora da UNICAMP, 2012.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamentos sociocultural da criação musical. *Art: Revista da Escola de Música da UFBA*, 19 (ago.), p. 5-17, 1992.

CARAVEO, Saulo Crist. *A nascente de um rio e outros cursos*: a guitarrada de Mestre Vieira. Belém. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FERNANDES, José Guilherme. *O Boi de Máscaras*: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas. Belém: EDUFPA, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica hoje*: uma poética do imaginário revisitada (rapsódia teórica). Belém: SECULT / PA, 2019.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*, v. 2, 1974.

MERRIAN, Alan. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. *Carimbó do Santo Preto*: a presença negra na performance musical da festividade do Glorioso São Benedito de Santarém Novo (PA). São Paulo. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Anthropológicas*, ano 10, vol. 17, 2006.

INTERPELAÇÕES (ETNO)MUSICOLÓGICAS A PARTIR DE UM *LUGAR DE RESSONÂNCIA* NA AMÉFRICA LADINA[1]

Paloma Palau Valderrama
Grupo de Estudos Musicais/UFRGS
palomapalau@gmail.com
GT 5 - Festejos em Améfrica Ladina: músicas, performances, danças e corporeidades em Latinoamérica e Caribe

Resumo: Neste texto discorro sobre dois aspectos centrais de discussão nas (Etno)Musicologias, que marcaram sua história e se renovam em diferentes momentos. O(a/e) sujeito-pesquisador(a/e) na definição do campo interdisciplinar e o objeto de estudo. Longe de partir de um vazio teórico neutro, entro no diálogo a partir de uma posicionalidade e situacionalidade específicas que chamo de *lugar de ressonância,* localizado numa geopolítica do conhecimento no sul global, especificamente, em *Améfrica Ladina.*

Palavras-chave: Etnomusicologia; etnomusicologia brasileira.

(ETNO)MUSICOLOGICAL INTERPELLATIONS FROM A PLACE OF RESONANCE IN AMÉFRICA LADINA

Abstract: In this text I reflect on two central aspects of (ethno)musicologies that have marked their history and are renewed at different moments. The subject-researcher in the definition of the interdisciplinary field and the object of study. Instead of starting from a neutral theoretical vacuum, I enter into such a dialogue from a specific positionality and situationality that I call a *place of resonance* located in a geopolitical knowledge at the global south, in concrete, from *Améfrica Ladina*.

Keywords: Ethnomusicology; Brazilian Ethnomusicology.

Em 2005, quando encontrava as primeiras definições da área da Etnomusicologia e da Musicologia como estudante de graduação na Colômbia, li de um texto do Nettl (2001, p. 119) que a primeira consistia “no estudo de todos os tipos de música presentes na sociedade”. Com grande emoção recebi esta máxima como aquela que finalmente faria justiça às “músicas” excluídas da academia, àquelas julgadas como menores perante a hierarquia em que a música artística ocidental era colocada no topo, conforme a perspectiva eurocentrada que tinha recebido no ensino superior. Assim, meu próximo passo, ingênuo e iniciante, foi me direcionar ao estudo da “música árabe”, que abandonei logo porque diversas barreiras se erguiam diante de mim, como era de se esperar. A primeira, linguística, pois eu apenas conseguiria acessar ao objeto por meio de fontes secundárias disponíveis na literatura online em espanhol e meu inglês básico, mas não teria o tempo nem os meios para aprender árabe. Na época, não existiam na Colômbia estudos de pós-graduação em Etnomusicologia e Musicologia que me permitissem avançar no

[1] Esta comunicação amplia a reflexão colocada em minha tese doutoral (Palau, 2020) a qual contou com o apoio das bolsas de pesquisa CAPES/PROEX e CNPq vinculadas ao Grupo de Estudos Musicais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GEM/UFRGS), liderado pela professora Dra. Maria Elizabeth Lucas.

assunto e, sem considerar outras vicissitudes, a possibilidade de obter financiamento para viajar para fazer trabalho de campo era ainda mais remota.

As dificuldades anteriores, longe de serem apenas uma situação pessoal, revelaram mina posicionalidade e suas diversas relações com o campo disciplinar e a geopolítica do conhecimento dos sujeitos da pesquisa e das músicas investigadas. Pois a Etnomusicologia e a Musicologia têm sua origem no norte global, um norte construído pelo capitalismo moderno, cuja histórica colonialidade do poder (Quijano, 2002) sustentou a sua hegemonia sobre o sul global. E mesmo que minha graduação cultivasse um olhar-escuta eurocentrados, a falta de meios para a pesquisa e de um campo de conhecimento constituido no país revelava sua marginalidade global.

Trago nesse texto, algumas reflexões que elaborei primeiro em minha tese (Palau, 2020), mas que vem sendo tecidas há vários anos, com leituras e experiências e não pretendem oferecer respostas definitivas, mas pensar possíveis caminhos no campo interdisciplinar da (Etno)musicologia. São reflexões que emergem do que chamo de *lugar de ressonância* (Ibíd., 2020, p. 200), que entendo como uma possibilidade de construção de conhecimento situada e de diálogo que emerge a partir de uma posicionalidade específica que escuta, ressoa, questiona e cria com sua voz em um contexto académico marcado pela colonialidade do poder derivada da expansão moderna/colonial. Neste caso, falo de um *lugar de ressonância* no sul global, em particular, da *Améfrica Ladina*, para retomar à proposta conceitual que nos lembra Lélia Gonzalez (1988), criada em oposição à América Latina na qual destaca o conhecimento negro, indígena e suas múltiplas re-criações neste continente, historicamente apagado pelo projeto de embranquecimento das elites na região.

A Etnomusicologia tem se caracterizado por um espírito de defesa da diversidade cultural desde o relativismo, segundo o qual toda música teria uma "cultura" igualmente valiosa. Blacking destacou que a complexidade técnica não deveria ser avaliada como "menos = melhor ou mais = melhor, mas sim, mais ou menos = diferente" (1973, p. 34). Postura mantida ao longo do tempo entre as vozes mais destacadas na área (Rice, 2017).

Porém, normalmente a discussão do norte na definição dos estudos pressupunha que o lugar do(a/e) pesquisador(a/e) e das teorias era o norte global, evidenciando o latente sentido expansionista e colonizador do Ocidente, embora nos textos não fosse explicitamente colocado. Esta é uma característica da forma como o ocidentalismo foi pensado e construído. Ou seja, "A questão do Outro apresenta-se como um problema para o Eu e não do Eu para o Outro. (…) A análise centra-se nos problemas que o Eu enfrenta, mas sem problematizar a

constituição do Eu."[2] (Coronil, 1998, p. 138). Assim, segundo uma perspectiva ocidentalista o foco da Etnomusicologia seria a diversidade musical-cultural do resto do mundo, mas não a própria, e menos, a forma com que o Outro compreenderia a cultura ocidental.

Assim, o abandono do meu primeiro interesse de pesquisa foi seguido pela escolha de um campo geograficamente mais próximo do meu local de residência no sudoeste da Colômbia, o qual foi assunto do meu TCC e foi o tema que retomei e aprofundei na minha tese de doutorado (Palau, 2020). Uma escolha feita em sintonia com os aspectos que nortearam a configuração das etnomusicologias do sul global com etnografias "feitas em casa", como a brasileira (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016). Isto contrasta com a música "distante" das antigas colónias, onde os etnomusicólogos do norte global costumam realizar seu trabalho de campo. Por outra parte, embora a grande maioria da etnomusicologia brasileira -no sentido de suas referências, perspectivas, principais temas e abordagens- tenha sido feita em casa, também tem ido além de suas fronteiras, produzida por estrangeiros e brasileiros. Aqui considero o meu próprio trabalho investigativo como parte da etnomusicologia brasileira, em diálogo com a sociologia e outras áreas do conhecimento desde minha primeira participação em um ENABET (PALAU, 2015).

Na última década a minha pesquisa foi atravessada por uma dinâmica de geopolítica académica, mas agora na escala global em um tránsito sul-sul. Pois bem, tive o privilégio de viajar da Colômbia para estudar no Brasil financiada por bolsas do Estado (PEC-PG/CNPq, e depois as bolsas de doutorado CAPES e CNPq). Segundo Sandroni (2008), no Brasil a Etnomusicologia consolidou-se na década de 1990 com programas de pós-graduação e a associação nacional, e nesse sentido, se torna hegemônica em relação a outras etnomusicologias da América Latina, como a colombiana (MIÑANA, 2019). O Brasil é um centro econômico e científico, entre outros aspectos, para outros países periféricos do sul global, como revela sua grande massa de imigrantes da América Latina e de outros continentes. Foi o que reafirmou meu professor de sociologia clássica quando vim fazer mestrado em 2014 na UFPR: "*seja Bem Vinda. Brasil é um império*".

Pensando na produção de conhecimento no Sul global, é difícil para mim aderir à afirmação de Rice (2017) de uma "Etnomusicologia em tempos problemáticos"[3], em que investigadores do norte global, desde o início do século, teriam finalmente voltado os ouvidos para as inevitáveis situações cada vez mais difíceis nos locais de pesquisa. Como o próprio Rice (Ibíd., p. 235) reconhece, a afirmação vem de pesquisadores que, a partir de uma

[2] "la cuestión del Otro se presenta como un problema *para* el Yo y no *del* Yo o *para* el Outro" (Coronil, 1998, p. 138).
[3] "Ethnomusicology in times of trouble".

situação de privilégio e conforto, decidiram perceber os problemas sociais de um determinado momento da história, porém localizaram os problemas sociais no além, no resto do mundo, sem aceitar as suas articulações globais e ignorando as suas antigas desigualdades sociais e *sules* internos. No meu trânsito sul-sul, e na área específica na qual fiz trabalho de campo durante meudoutorado, o Cauca, na Colômbia, sempre esteve e continua "em probemas". Isto é evidenciado nos ecos históricos da experiência sonora do povo negro após a escravatura, pelas guerras de independência aí travadas, pelas lutas negras e indígenas por territórios autónomos, a nível nacional, por mais de sessenta anos e pela perpetuação do conflito armado interno e as desigualdades socioeconómicas até hoje.

Valeria a pena questionar as preocupações acadêmicas da área da pesquisa em Música no Brasil sobre uma *crise* ou tempos problemáticos supostamente recentes ou cojunturais como evidenciam os temas de eventos científicos dos últimos anos, palestras, etc. Será que o período anterior não teve uma calma baseada num conformismo com os problemas sociais de cada momento, e assim, não era enunciado como tempos de crise? A crise é de quem ou de o que?

O que foi dito acima significa que, antes de tudo, no norte global as condições econômicas e políticas de possibilidades de pesquisar eram maiores para sujeitos privilegiados que, sob o apoio de um campo acadêmico consolidado, ou seja, uma série de instituições, programas de pós-graduação, associações científicas e financiamentos para a pesquisa, não se defrontaram com grandes dificuldades. Foi nessa situação que o ocidentalismo e eurocentrismo da Etnomusicologia definiu seu objeto de estudo como a música dos Outros, tirando o Eu (os sujeitos pesquisadores) da enunciação. Em contraste, os pesquisadores do norte global, na sua maioria brancos, poderiam circular mais facilmente pelo mundo sem lidar com a imposição de racializações ou estigmas nos seus corpos ou passaportes (aqui falo do meu documento, como colombiana) produzidos pela colonialidade do poder (Quijano, 2000). Enquanto que os sujeitos-pesquisadores do norte global tinham maiores possibilidades de mobilidade em todo o mundo, nós do/no sul global, tínhamos menos, e as nossas próprias instâncias de legitimação e perspectivas teóricas eram maioritariamente guiadas pelas produzidas no norte, obedecendo à colonialidade do saber. Assim, aqui a máxima relativista se enfraquecia, pois embora *toda música fosse viável de ser investigada, nem todos os pesquisadores teriam oportunidades iguais para fazê-lo*.

Poderiamos arguir que o sujeito que pesquisa já tinha sido questionado na etnomusicologia posmoderna que abriu espaço para intersubjetividade e reflexividade (Barz; Cooley, 2008), e apesar das abordagens pós-coloniais e decoloniais terem um eco posterior e

cada vez mais forte[4]. Porém, ainda as teorias e definições do norte global são as hegemônicas, de modo que a horizontalidade de saberes em campo e na academia continua com uma pauta fundamental. Falar do sujeito e sua posicionalidade envolve explicitar a relação de quem pesquisa e é pesquisado, e envolve questões de classe, raça, gênero, sexualidade, e geopolítica, dentre outras. Essa colocação expressa as relações e meios que tecemos com o campo de conhecimento e as perspectivas que assumimos, como sugerem Lago (2015) a partir dos estudos feministas, e seguindo sua reflexão, Alves (2021). Além disso, explicitar o campo de relações implica ter presente o fato de os marcadores da diferença social serem situados. Assim, expressamos no relato final do GT que organizamos em 2021:

> Em países andinos o *mestiço* é uma categoria relevante e diferente de como é entendida no Brasil. As racializações operam de diversas maneiras. Isso tensiona o que entendemos como decolonial ou contracolonial, que não pode partir de essencializações dos grupos sociais e suas epistemologias. (Alves; Palau; Silva; Santos, 2021)

Nesse sentido, localizar o conhecimento que se produz na relação entre pesquisadores e interlocutores em diferentes escalas da geopolítica do conhecimento, e suas posições de privilégio ou dificuldade, seria um avanço para a recorrente discussão sobre a reflexividade e redefinição da Etnomusicologia, ou melhor, da (etno)musicologias. Um passo para uma discussão global da área acadêmica seria falar a partir da nossa posicionalidade como sujeitos e na geopolítica do campo interdisciplinar para em princípio, explicitar as assimetrias estruturais nas relações de poder.

Assim, a partir de meu *lugar de resonância* eu circulei como mulher cis, colombiana, de classe média-baixa em ascenção; posição na qual me entendo como *mestiça*[5] e sou lida no Brasil como branca, ou mestiça, dentre outras nuances.

Um diálogo de pensamentos para a construção do objeto de estudo

As tentativas de definição do objeto e a busca pelo melhor nome para a disciplina são uma constante de autorreflexividade na etnomusicologia moderna e até fincam suas raízes na própria origem da Musicologia e da Etnomusicologia, as quais tem sido separadas pela colonialidade do Ocidente e sua alteridade, num "Nós" e nos "Outros" (Menezes, 2014; Bohlman, 1992). Tais discussões foram travadas pelo norte global, ignorando os debates

[4] Sintomático disso foram os *ICTM Dialogues 2021: Towards Decolonization of Music and Dance Studies* (Em direção a Descolonização dos Estudos de Música e Dança), por inteiro dedicados ao assunto. Em: https://ictmusic.org/dialogues2021/programme

[5] Diferencio conceitualmente pessoa *mestiça* de *mestiçagem.* A primeira, entendo como uma forma de auto-representação baseada tanto no fenotipo quanto na ascendência e os discursos localizados sobre raça na Amêfrica Ladina, a segunda, como o projeto de embranquecimento expandido com a colonialidade do poder.

sobre a questão em territórios pós-coloniais com tradições científicas mais jovens, novamente, separando um centro e diversas periferias (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016.).

De acordo com Menezes (2014) "As Musicologias Histórica e Comparada (Etnomusicologia) não são, pois - de acordo com a genealogia do mito -, mãe e filha. Elas são irmãs" (p. 76), conforme apresentado em sua primeira definição, por Guido Addler em 1885. Nessa definição, a musicologia comparada estudaria e compararia as "canções folclóricas de diferentes povos, países e territórios", entendidas como "Outros", e os "territórios", entendidos como "domínios, colônias" (Menezes, 2014, p. 54). Significativamente, com a mesma palavra de *territórios*, agora utilizada como categoria política numa ressignificação da luta pela vida coletiva, os movimentos negros e indígenas em diferentes latitudes da Améfrica Ladina, os reinvicam para si.

Tratava-se de uma perspectiva antropocêntrica, baseada nas diferenças raciais, em que a etnicidade era mais atribuída como discurso de construção dos Outros, e em que o Ocidente assumia o lugar do universal numa racialização que justificava processos de colonização e de dominação (Said, 1990). Nessa perspectiva tão moderna/colonial, daríamos continuidade a algumas das suas dicotomias fundadoras, como a separação entre natureza e cultura, que levou a conceber os Outros mais próximos da primeira do que da segunda, ou a identificar a sua produção vocal como uivos, diferente de cantos, nas crônicas oitocentistas que expressavam a audição dos viajantes europeus através da Patagônia indígena (García, 2012).

Até hoje, a Musicologia dedica a maior parte da sua produção à música artística ocidental, e a Etnomusicologia continua a ser entendida mais como uma Musicologia dosOutros (músicas não Ocidentais), apesar de que ambas as áreas aproximaram seus intesses cada vez mais há quatro décadas. Tal diferenciação é reproduzida em menor escala na América Latina com as nossas próprias Europas internas e suas colônias no ensino superior musical em conservatórios e universidades (Santamaría, 2007; Queiroz, 2017). Apesar de que, a partir deste*lugar de ressonância* latino-americana, a raça, "marca de uma história de dominação colonial", nos lembra que "quando entramos na sede imperial, esse rasto chega a todos nós, mesmo que tenhamos quatro avós europeus."[6] como afirma Segato (2010, p. 18).

Nenhuma denominação parece totalmente satisfatória nos debates hegemônicos globais das últimas três décadas, que podem ser resumidos da seguinte forma: foi sugerido o reagrupamento no campo das Musicologias (Bohlman, 1992); pelo contrário, Cook (2008) afirmou "agora somos todos etnomusicólogos" dada a proximidade de interesses de ambas as áreas. Seguindo outra via, enfatizou-se a busca por uma teoria da Etnomusicologia entendida

[6] "cuando pisamos en las sedes imperiales, ese trazo nos alcanza a todos, aunque tengamos cuatro abuelos europeos".

como disciplina (Rice, 2017) e não como campo. A noção de música ocidental foi desconstruída com alternativas como a de "práticas sonoras" ou a definição da Etnomusicologia como o "estudo das pessoas que vivenciam a música" (Titon, 2008), em perspectiva humanista ocidental.

Afinal, talvez seja melhor falar de Musicologias em plural como Bohlman (1992) propôs há muito tempo, e recuperar para todos, *Nós* e *Vocês*, periferias e centro, a categoria hegemônica, para que introduzamos uma pluralidade de cânones e perspectivas epistemológicas; para desestabilizar abordagens unívocas. Desta forma, se estudarmos o próprio contexto poderemos acompanhar a inversão do debate hegemónico feito pelos estudiosos africanos do sul global, segundo o qual, se a Etnomusicologia aborda o estudo da música de outras culturas e não o Ocidente, então eles seriam etnomusicólogos quando estudam música artística europea e musicólogos, ao pesquisarem música africana (Kidula, 2006, p. 103).

Não pretendo nomear aqui todas as propostas recentes de reformulação da área ou campo que foram produzidas até agora. Considero importante salientar que, tanto a Musicologia quanto a Etnomusicologia surgiram de uma matriz de pensamento moderno/colonial, independentemente de se é necessário fazer uma diferenciação de designações ou renomeá-las como *estudos musicais* ou fundir-se com os *estudos do som*, embora que as tradições disciplinares já estabelecidas no norte e no sul não avancem na mesma direcção. A origem colonialista da separação entre Musicologia e Etnomusicologia foi criticada pelo prefixo Etno-, debate que Stobart (2008) reuniu na noção integrada de (Etno)musicologias e que tenho adotado para evidenciar tais tensões e legados coloniais em ambos os campos interdisciplinares.

No Brasil, que consolidou um campo etnomusicológico institucionalizado e algumas perspectivas definidas como etnomusicologia brasileira, o debate tem tido pouca ressonância. O que não deixa de ser um tema relevante para o diálogo global da área, ainda mais si queremos descolonizar, o que envolve também superar as barreiras dos Estados modernos e da identidade nacional, não é?

Em minha tese, a partir da experiência etnográfica propûs um diálogo epistemológico com os próprios saberes sonoros do povo afro-colombiano no sul do Vale do Rio Cauca, na Colômbia, que pesquisava (Palau, 2020). A perspectiva local e transmoderna (Dussel, 2004) de seus conhecimentos situados num espaço-tempo revelou a articulação entre memória coletiva, corporalidades, sonoridades e oralidade. Trata-se de um conhecimento que constrói o território e é por ele construído, num processo de longa duração de resistência e sobrevivência coletiva, através do que designei como *alianças sônicas*. Quer dizer:

> [as *alianças sônicas* são]uma possibilidade de compreensão das múltiplas e dinâmicas associações que impulsionam os atores e o os saberes performáticos locais, na busca histórica pela sobrevivência às forças epistemicidas e ao desterro; alianças, ora fecundas, ora fracas, duradouras e efêmeras, multimodais, epistemológicas e ontológicas[7] (Palau, 2020, p. 16).

As alianças sônicas no campo no qual pesquisei baseiam-se numa noção e ontologia de humanidade e de corpo, onde não existem fronteiras definidas com a natureza ou, neste caso, com o território. São ontologias relacionais que se articulam parcialmente com ontologias ocidentais. O anterior, não significa que uma concepção relacional não tenha o desafio, ou até mesmo, a impossibilidade da construção de ontologias ou mundos comuns (Blaser, 2016). Ou seja, o território percorrido, dançado ou cultivado pelos meus interlocutores não é o mesmo que eu sigo em seus passos, pois nem a minha vida nem a dos meus antepassados dependeu dele.

Uma (Etno)musicologia que continue no seu processo de auto-reflexividade e de descolonização iniciada com a desconstrução de hierarquias de valor cultural musical, e o questionamento dos limites da *música* como noção ocidental, poderia continuar a avançar no diálogo com ontologias relacionais para passar do antropocentrismo a uma perspectiva pós-humanista onde caibam todos os mundos sonoros. Ou seja, *um objeto de estudo do som e da música apoiado nas relações de humanos e não humanos, ambientes e tecnologias* como sugerido por abordagens relacionais como a noção de convivialidade que Araújo (2021) trouxe para a Etnomusicologia para o estudo da interação criativa dos humanos e do meio ambiente, ou o conceito de *acustemologia* de Feld (2017). Noção que estendi para *acustemologia política* no intuito de compreender e dialogar com o conhecimento musical-performativo do povo negro no sudeste da Colômbia o qual forjou *alianças sônicas* com atores externos, humanos e não humanos, para a sua sobrevivência e reinvenção (Palau, 2020; 2021).

Nesse sentido, tal objeto de estudo (etno)musicológico como foi se definindo na descoberta etnográfica, nas relações mediadas pelo sonoro em campo, e como aprendi com meus interlocutores, revelou que o pensamento, o conhecimento e a vida se fortalecem com *alianças sônicas* para multiplicar vozes e alongar os caminhos diante das tentativas de desapropriação e desterro (Vergara, 2018). Cultivando e colhendo sons coletivamente, pesquisador(a/e) e interlocutores alimentam os conhecimentos e teorias numa viagem de ida e volta, onde o objeto de estudo passa a ser o *saber/ser sônico relacional*.

[7] "una posibilidad de comprender las múltiples y dinámicas asociaciones que impulsan a los actores y a los saberes performáticos locales, en la búsqueda histórica por pervivir a las fuerzas epistemicidas y al destierro; alianzas a veces fructíferas y otras débiles, duraderas y efímeras, multimodales, epistemológicas y ontológicas" (PALAU, 2020, p. 16).

A procura por interesses comuns de pesquisador e interlocutores para além de uma tentativa de criar mundos comuns, pode focar na coexistência de múltiplas ontologias e epistemologias de uma forma mais horizontal nas suas diferenças. Este caminho investigativo que busca *alianças sônicas* e troca de conhecimento de forma mais horizontal, enfrenta múltiplos desafios que teremos que assumir uma vez que a teoria, como conhecimento situado, está em permanente renovação, a partir de nossos diferentes *lugares de ressonância* no sul global e na Améfrica Ladina.

Referências

ARAÚJO, Samuel. *Etnomusicología en un mundo sin estaciones*: reflexiones acerca de la música, las artes y la convivialidad. Conferencia en el Congreso Argentino de Musicología. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/live/Qb7gYLzQA4s?si=0V814s_wlFVHpo26

ALVES, Alice. *Mais uma escrita performática em Etnomusicologia: será que é mesmo uma proposta presunçosa assumir que falamos a partir das nossas relações pessoais com a música?* In: Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais... Porto Alegre: UFRGS, 2021.

ALVES, Alice; PALAU, Paloma; SILVA, Laurisabel; SANTOS, Amana. *Relato Final GT3 Caminhos da Améfrica Ladina:* reflexões sobre músicas, performances e danças afro-diaspóricas, latinoamericanas e caribenhas. X ENABET. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. (*inédito*).

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOHLMAN, Philip. Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology. *In*: BERGERON, K., BOHLMAN, P. (org.). *Disciplining Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 116- 136.

CORONIL, Fernando. Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperialistas. *In*: CASTRO, Santiago; MENDIETA, Eduardo. (org.). *Teorías sin disciplina:* latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. p. 121-146.

DUSSEL, Enrique. Sistema mundo y transmodernidad. *In*: DUBE, Saurabh; BANERJEE, Ishita; MIGNOLO, Walter (eds.). *Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México, 2004. p. 201-226.

FELD, Steven. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. *In*: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni. (org.). *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology*: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology? lntersezioni Musicali, Udine: Nota, 2017. p. 82-99

GARCÍA, Miguel. *Etnografías del encuentro*:Saberes y relatos sobre otras músicas. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012.

GONZÁLEZ, Léila. Por un feminismo afrolatinoamericano. *In*: Isis Internacional; Mujeres por un Desarrollo Alternativo (org.). *Mujeres, crisis y movimiento:* América Latina y el Caribe. Santiago de Chile: Isis Internacional. 1988, p. 133-141.

KIDULA, Jean. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, v. 52, n. 3, p. 99-113, 2006.

LAGO, Jorgete Maria Portal. *Escrita performática em etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música?In*: DOMÍNGUEZ, María Eugenia. (org). Anais do VII ENABET VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015, p. 114-123.

LÜHNING; Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros; DINIZ, Flávia; LOPES, Aaron Roberto. Desafios da etnomusicologia no Brasil. *In*: LÜHNING; Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016, p. 47-92.

MENEZES BASTOS, Rafael Jose de. Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem. *ACENO*, v. 1, n. 1, 2014. p. 49-101.

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías "latinoamericanas"?: contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. *Música e Cultura*, n. 11, v. 1, p. 7-35, 2019.

NETTL, Bruno. Últimas tendencias en etnomusicología. *In*: CRUCES, Francisco. (ed.). *Las culturas musicales:* lecturas de etnomusicología. Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Trotta, 2001, p.115-154.

PALAU, Paloma. *¡Que sea para bien! Saberes musicales y alianzas sónicas de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia: una interpretación desde las (etno)musicologías.*Tese de Doutorado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em http://hdl.handle.net/10183/214297

_____. A "música ancestral" do povo negro no sudoeste colombiano: alianças sônicas para a vida. In: *Anais do X ENABET* | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais... Porto Alegre(RS) UFRGS, 2021.

_____. La multimusicalidad de intérpretes en grupos de secuencias en Cali, Colombia.*In*: DOMÍNGUEZ, María Eugenia (org.). Anais do *VII ENABET Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Florianópolis : PPGAS/UFSC, 2015, p. 174-184.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM,* Porto Alegre, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research*. Colorado, v. 6, n. 2. p. 342-386, 2000.

RICE, Timothy. *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2017.

SAID, Edward. *Orientalismo:* o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, 2008.

SANTAMARÍA, Carolina. El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). *El Giro Descolonial:* Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 1-23.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo:* a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SEGATO, Rita Laura. Los Cauces Profundos de la Raza Latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Revista Crítica y Emancipación*, n. 2, v. 3, p. 11-44, 2010.

VERGARA, Aurora. *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia:* Massacre at Bellavista-Bojayá-Chocó. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

GT 6 - TECNOLOGIAS E DEMOCRATIZAÇÃO NA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ETNOMUSICOLÓGICO EM TEMPOS DE RECONSTRUÇÃO

ACERVO AUDIOVISUAL E FÍSICO DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

Um estudo sobre Acervo e questões éticas

Lorena Beatriz Castro da Silva
Universidade Federal do Pará
lorechemistryc@gmail.com
Líliam Cristina Barros Cohen
Universidade Federal do Pará
lbarros@ufpa.br

GT 6 - Tecnologias e democratização na produção de conhecimento etnomusicológico em tempos de reconstrução

Resumo:O Laboratório de Etnomusicologia da UFPA se dedica à preservação ética do conhecimento das comunidades tradicionais da Amazônia. Seu acervo inclui áudios, vídeos, imagens e instrumentos, mantidos em colaboração com as comunidades. O objetivo é proteger e compartilhar suas ricas expressões culturais, enquanto se estuda a ética na preservação, a propriedade intelectual e o conhecimento tradicional. O acervo é alimentado por pesquisas e atividades acadêmicas, com participação de estudantes e atendimento às demandas das comunidades para catalogar suas práticas musicais. Este trabalho é resultado da pesquisa de iniciação científica e tem como referência teórica Merriam, e Matthias Lewy.

Palavras-chave: Acervo de pesquisa, Iniciação cientifica, inventário de laboratório, protocolo ético.

AUDIOVISUAL AND PHYSICAL COLLECTION OF THE ETHNOMUSICOLOGY LABORATORY AT UFPA

A Study on Collection and Ethical Issues

Abstract: The UFPA Ethnomusicology Laboratory is dedicated to the ethical preservation of knowledge from traditional communities in the Amazon. Its collection includes audio recordings, videos, images, and musical instruments, maintained in collaboration with these communities. The goal is to protect and share their rich cultural expressions while studying ethics in preservation, intellectual property, and traditional knowledge. The collection is continually enriched through research and academic activities, involving students and addressing community requests for cataloging their musical practices. This work is the result of scientific research and draws upon theoretical references from Merriam and Matthias Lewy.

Keywords: Research collection, Scientific initiation, Laboratory inventory, Ethical protocol.

1. Introdução

Mediante a enfatização do saber das comunidades tradicionais enquanto legado a ser conservado, a fim de assegurar a perpetuação de seus conhecimentos em nossa sociedade, o acervo audiovisual e físico contido no Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA) engloba não somente a preservação de arquivos etnográficos, mas também desempenha um papel ético ao garantir a adequada custódia desses tesouros culturais pertencentes às comunidades tradicionais. Em uma colaboração conjunta com os povos tradicionais e outros colaboradores, o acervo passa por um processo constante de organização e ampliação.

Diante disso, a proposta de inventariar tais documentos que incluem: áudios, vídeos, imagens, instrumentos musicais, peças artesanais, documentos históricos dentre outros, é

impulsionada pela necessidade de se preservar de forma ética (mantendo a agência desses materiais) todo o acervo sob responsabilidade do laboratório de etnomusicologia da UFPA.

A principal motivação para a realização do trabalho de inventariação e tratamento do acervo audiovisual e físico do LABETNO é a preservação e difusão de forma ética das ricas expressões culturais das comunidades tradicionais na Amazônia. Aliado a isso, faz parte dos objetivos o estudo de teóricos da etnomusicologia para entender o que são acervos etnográficos, como deve funcionar a preservação e salvaguarda do acervo etnográfico de forma ética, além de entender como proteger a propriedade intelectual e o conhecimento tradicional da Região Amazônica. Outro aspecto relevante é a retroalimentação do acervo a partir das pesquisas, ações de ensino e extensão do laboratório, tanto na graduação quanto na pós-graduação, a partir das produções artístico-científicas resultantes das disciplinas Introdução a Etnomusicologia e Sociologia da Música (no âmbito do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA no campus Guamá e no interior via FORMAPARÁ), através das bolsas PIBIC, PROEX, PIBIPA, monitoria e de mestrado e doutorado que compõem o restante da equipe do projeto Acervo do LABETNO. Importante mencionar que o LABETNO assume demandas sociais a partir de solicitações de membros nativos das comunidades em realizar inventário e catalogação de suas próprias práticas musicais, resultando em acervo específico, criado pelos detentores de saberes tradicionais nativos das suas comunidades.

2. **Objetivos**

2.1. Tratamento do acervo audiovisual e físico

Durante toda a trajetória do laboratório de etnomusicologia, o acervo experimentou um crescimento contínuo e progressivo. No decurso de dez anos desde sua criação, surgiu a necessidade de abordar a questão do tratamento desse diversificado material, que engloba uma variedade de formatos, incluindo peças artesanais e fotografias impressas, por exemplo. Este questionamento decorre da urgente demanda de preservar tal acervo para as gerações futuras e de compartilhar os documentos de maneira ponderada, considerando as expectativas das comunidades tradicionais, que contribuíram para a constituição do acervo e de outros colaboradores. (Chada; Estumano, 2021).

Em consonância com esta circunstância, uma proposta foi formulada para inventariar todos os acervos, tanto físicos como digitais, através da atribuição de códigos a cada item, de modo a conferir uma unidade na organização de todo o acervo existente. Esses registros foram inseridos em planilhas no programa Excel, para facilitar a identificação e visualização para sua subsequente inserção no site institucional da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A perspectiva delineada por Ligia Simonian ganha relevância nesse contexto. As populações tradicionais, em constante declínio de prestígio e influência devido à crescente globalização e à deterioração da biodiversidade e dos saberes ancestrais, têm se deparado com o crescente fenômeno de imemorialidade dos conhecimentos tradicionais. Esse fenômeno ocorre à medida que o processo de globalização se desenvolve. Todavia, apesar de confrontadas por esses desafios, a transmissão oral continua a manter viva a memória cultural, superando essas adversidades. (Simonian, 2005).

Merriam (1964) ressalta o compromisso do etnomusicólogo em combater o etnocentrismo em todas as suas formas, a fim de salvaguardar a integridade cultural de um povo contra perspectivas que possam subjugá-la. Nesse contexto, é oportuno sublinhar a importância da preservação dos acervos do laboratório de etnomusicologia, levando em consideração seu valor tanto para as comunidades quanto para os pesquisadores. Essa preservação assume o papel de preservar a identidade e a resistência das culturas tradicionais.

2. 2. Acessibilidade e difusão ética

O acervo do laboratório de etnomusicologia engloba uma variedade de coleções, abrangendo títulos como Araceúna, Oiapoque, Warao, Arqueologia na Amazônia, Ciclo de palestras, Kuruaya, Encontro de Saberes, Instituto Estadual Carlos Gomes, Jornada de Etnomusicologia, Labetno de Portas Abertas, Irmãos Nobre, Práticas Musicais no Pará, Coleção Rio Negro, Daniel Nascimento, Quilombo Itacuruçá, Jorge do Cavaco, dentre outras.

Cada uma dessas coleções contribui para o estabelecimento do laboratório de etnomusicologia como um espaço de acolhimento e reconhecimento das comunidades tradicionais. Desde sua fundação, o Labetno tem mantido como um dos seus principais objetivos o apoio a pesquisas etnomusicológicas realizadas na Universidade Federal do Pará (UFPA) e a assistência às comunidades tradicionais locais.

Conforme a organização do acervo evoluiu, surgiu a crescente preocupação sobre como compartilhar esses materiais com pesquisadores e a comunidade em geral. Os acervos representam o resultado de anos de pesquisa e, sobretudo, a expressão cultural dos povos tradicionais. Com a inserção de metadados nas planilhas, juntamente com códigos e descrições dos itens, o laboratório de etnomusicologia estabeleceu um protocolo ético. Esse protocolo visa consultar os detentores do conhecimento, a fim de obter orientações sobre o que pode ser compartilhado ou não no repositório da UFPA, considerando a relevância da preservação e difusão desses acervos de maneira ética.

A interação e o diálogo contínuo com as comunidades envolvidas têm sido fundamentais nesse processo, proporcionando uma compreensão mais profunda das nuances culturais associadas a cada item do acervo. Essa abordagem consultiva e colaborativa assegura que o compartilhamento e a preservação do conhecimento sejam guiados pelos próprios detentores da cultura, promovendo, assim, uma representação autêntica e respeitosa das comunidades tradicionais na gestão e disseminação dos acervos.

Prosseguindo, é imperativo intensificar os esforços para sensibilizar e envolver um público mais amplo sobre a importância desses acervos e a necessidade de preservar e compartilhar eticamente essa riqueza cultural. É uma jornada contínua e inspiradora, marcada pelo compromisso com a valorização da diversidade cultural e a promoção de um ambiente de respeito e inclusão.

O constante enriquecimento do acervo e o refinamento das práticas de preservação suscitam uma reflexão profunda sobre o papel transformador da etnomusicologia e dos acervos culturais no contexto contemporâneo. Estamos diante de uma era onde a preservação do patrimônio não é mais uma tarefa isolada, mas uma responsabilidade global. Nesse sentido, o laboratório se posiciona como um agente ativo na promoção da conscientização e na fomentação de debates sobre a importância da preservação cultural e da diversidade, colaborando para uma sociedade mais inclusiva e valorativa das múltiplas manifestações culturais.

O desafio à frente é otimizar a acessibilidade e a usabilidade desses acervos, mantendo um equilíbrio sensato entre a preservação e a divulgação responsável. Estratégias de digitalização e criação de plataformas interativas podem ampliar o alcance dos acervos, permitindo que pesquisadores, estudantes e o público em geral possam explorar esse rico repositório de forma virtual. Ao mesmo tempo, é imperativo garantir que essa expansão digital seja conduzida de forma ética, respeitando os direitos e as vontades das comunidades envolvidas. Portanto, a busca por soluções inovadoras que conciliem tecnologia, ética e preservação é um próximo passo crucial para o Laboratório de Etnomusicologia, consolidando sua missão de contribuir ativamente para a preservação e difusão do patrimônio cultural.

3. Metodologia

Um dos principais objetivos do laboratório consistia não apenas em assegurar a devida guarda dessas coleções, mas também em considerar minuciosamente como esses acervos seriam partilhados com pesquisadores e comunidades tradicionais (Chada; Estumano 2021). Tal empenho se deve ao fato de que a intenção não se limitava à mera preservação, mas

abarcava um compartilhamento ético e colaborativo, com uma participação ativa dos mestres e das próprias comunidades tradicionais associadas a cada coleção.

Todo o processo foi delineado mediante colaborações entre bolsistas, coordenadores e membros do Labetno, resultando na formação de uma equipe coesa e engajada na organização e formulação de estratégias para o desenvolvimento de um documento intitulado "Protocolo Ético". Esse documento, vital na sua concepção, delineava a maneira mais apropriada de saber pelos mestres e pessoas envolvidas nos acervos o que poderia ser ou não compartilhado no site da UFPA. Além disso, a abordagem visava também determinar a melhor forma de disponibilizar tais recursos. Isso estava ancorado nos princípios centrais da etnomusicologia, que diz que o etnomusicólogo deve ajudar a salvaguardar as culturas de diferentes povos e a atuar como um agente ativamente envolvido, não apenas na organização e partilha do acervo, mas também na reflexão sobre a própria natureza dos acervos (Merriam 1964).

O processo de reflexão incluiu uma análise crítica sobre o conceito de acervo, a maneira pela qual esse acervo contribui para a comunidade local e a significância desse acervo para as comunidades envolvidas. Além disso, o processo contemplou como representar adequadamente essas comunidades e reconhecer que cada objeto ou arquivo sonoro carrega uma função específica e uma influência ativa, mesmo quando gravado, fotografado ou preservado de outras formas. Dessa forma, é importante mostrar algumas das ações que foram implementadas durante esse período:

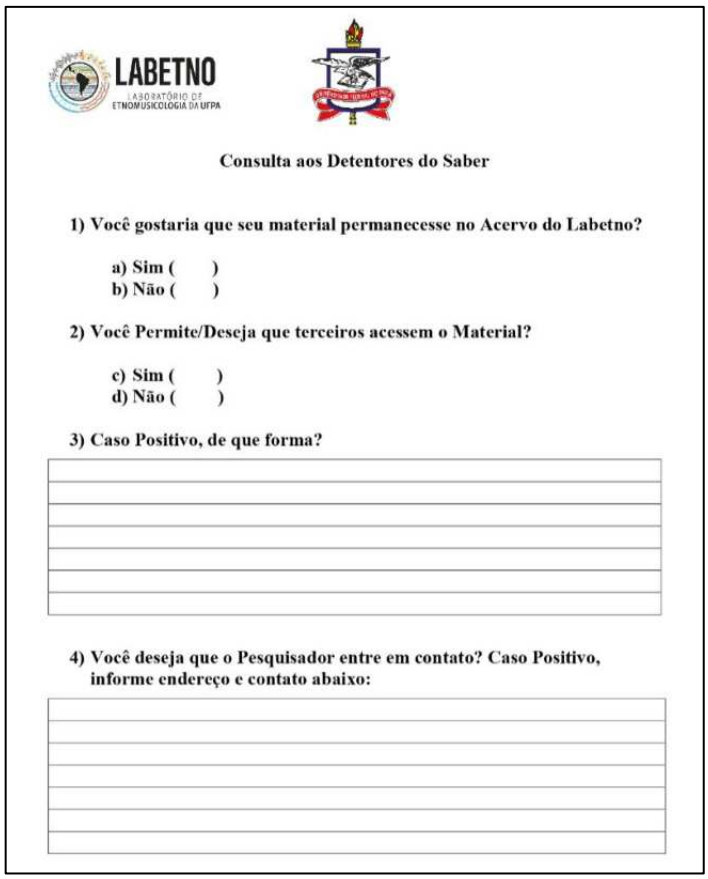
- **Levantamento e Organização Inicial**: Inicialmente, foi realizado um levantamento minucioso de todo o acervo, identificando as diferentes coleções e os tipos de materiais presentes. Isso proporcionou uma visão geral do escopo do trabalho e orientou a subsequente organização.

- **Inventário e Catalogação**: Com base nos critérios etnomusicológicos, os materiais foram inventariados e catalogados, incluindo a atribuição de metadados relevantes a cada item. Isso permitiu a criação de uma estrutura organizacional coesa, facilitando a pesquisa e o acesso aos materiais.

- **Colaboração com Comunidades Tradicionais:** A metodologia incluiu a colaboração direta e ativa com as comunidades tradicionais representadas no acervo. Por meio de diálogos e consultas, buscou-se respeitar as perspectivas e direitos dessas comunidades no processo de tratamento e compartilhamento dos materiais.

- **Desenvolvimento de Protocolo Ético:** Um protocolo ético foi estabelecido para garantir a consulta e o consentimento das partes interessadas na decisão de compartilhamento de materiais. Isso visou proteger os direitos de propriedade intelectual e preservar a integridade cultural das comunidades envolvidas.

- **Plataforma de Acesso Online:** O site institucional da UFPA foi disponibilizado para que o laboratório tivesse como armazenar e compartilhar esses acervos. O site foi projetado para oferecer uma experiência imersiva em todo o acervo contido no laboratório, porém, o principal objetivo é respeitar os requisitos de privacidade e direitos autorais das comunidades e colaboradores.



LABETNO
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

Consulta aos Detentores do Saber

1) Você gostaria que seu material permanecesse no Acervo do Labetno?

a) Sim ( )
b) Não ( )

2) Você Permite/Deseja que terceiros acessem o Material?

c) Sim ( )
d) Não ( )

3) Caso Positivo, de que forma?

4) Você deseja que o Pesquisador entre em contato? Caso Positivo, informe endereço e contato abaixo:

Figura 1 - Protocolo ético, Laboratório de etnomusicologia, 2022.
Fonte: Labetno

Todas as ações foram executadas em uma interconexão, formando uma ligação entre elas, embora não tenham seguido uma ordem cronológica rígida.

É importante destacar a forma de organização das planilhas para cada acervo, que segue a seguinte estrutura: Código, título, descrição, autoria, ano e localização. O Código alfanumérico, elaborado a partir dos nomes individuais de cada acervo (vale ressaltar que cada acervo possui uma planilha dedicada), atribui a cada documento (seja foto, vídeo, áudio ou outros formatos) um código distintivo, permitindo uma identificação e localização ágeis e precisas. O título de cada item provê uma descrição de seu conteúdo ou propósito, enquanto a descrição do item está vinculada ao seu formato, que principalmente engloba dimensões, duração e características afins. Quanto à autoria, insere-se o nome ou nomes dos indivíduos ou grupos responsáveis pela criação ou produção do item. Tanto o ano de criação ou produção quanto o ano de incorporação ou catalogação no acervo são informações cruciais a serem

documentadas. Além disso, detalhar a localização do item, especificando a pasta ou diretório no computador em que o documento está arquivado, é de suma importância.

A estrutura de organização atual do acervo, seguindo o delineamento de código, título, descrição, autoria, ano e localização, está sendo mantida. No entanto, é essencial destacar que essa estrutura é maleável e adaptável às demandas tanto do acervo quanto dos usuários. Essa flexibilidade permite a inclusão ou remoção de especificações conforme necessário, em consonância com as evoluções tecnológicas do laboratório. O foco permanece sempre na aprimoração da catalogação, preservação e disponibilização dos acervos para aqueles interessados.

Cumpre salientar que o Laboratório de Etnomusicologia gerencia uma diversidade de acervos, abrangendo acervo sonoro, audiovisual, documental, instrumentos musicais e arquivos orais (coleção de registros sonoros e audiovisuais de entrevistas com músicos, compositores, cantores e outros agentes envolvidos na produção musical em distintos contextos culturais).

A proposta central do projeto foi concretizada durante o período de vigência da bolsa de iniciação científica, uma vez que se planejava a organização desses acervos e a disseminação ética desses materiais. Além disso, foi possível ultrapassar as metas previamente delineadas, empreendendo ações significativas, tais como a visita de pesquisadores de outros países nas instalações do laboratório, a condução de análises conjuntas relacionadas a conceitos etnomusicológicos, bem como a elaboração de artigos destinados à submissão na XX Jornada de Etnomusicologia e no VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia.

4. Resultados

Os esforços concentrados neste projeto resultaram em realizações concretas e muito importantes para o laboratório de etnomusicologia. Além disso, este projeto contribuiu para meu crescimento intelectual, permitindo que eu aprendesse mais e entendesse melhor sobre conceitos etnomusicológicos. Isso teve um efeito positivo tanto na minha educação acadêmica quanto no meu conhecimento pessoal.

A aplicação da metodologia delineada permitiu não apenas a organização dos acervos, mas também a eficaz disseminação ética dos materiais, alinhando-se assim com os princípios fundamentais da etnomusicologia. Nesta seção, apresentamos os resultados obtidos, destacando os marcos alcançados e o impacto direto que tiveram tanto na esfera acadêmica quanto no âmbito das comunidades tradicionais envolvidas.

Colaborações nacionais e internacionais

Recebemos a visita do professor Dr. Mathias Lewy, pesquisador e professor da Universidade de Ciências Sociais e Artes Aplicadas de Lucerna, Suíça, também colaborador do LABETNO, cujas pesquisas trouxeram uma perspectiva única para o projeto. Ele compartilhou sua pesquisa sobre a devolução do acervo de origem indígena que estava armazenado no Museu de Etnologia de Genebra (Suíça), ao qual pertence a uma comunidade indígena Wayana\Apalaí que fica localizado no Amapá, e em comunidades de regiões fronteiriças a outros países.O Professor Lewy transmitiu a relevância intrínseca da devolução de artefatos aos povos indígenas, reforçando a importância da restituição legítima de itens que estão atualmente armazenados e expostos em museus.

Através de suas explanações, evidenciou-se a situação em que objetos, trazidos por europeus, frequentemente permanecem desconhecidos quanto ao seu significado. Essa falta de compreensão muitas vezes resulta em uma abordagem desrespeitosa em relação às criações indígenas, minimizando a relevância e a influência dos respectivos acervos. O Professor Lewy sublinhou que esses artefatos podem possuir conotações sagradas para as comunidades indígenas, podendo também ser considerados como itens com caráter místico, inacessíveis ou prejudiciais para aqueles que não compartilham o conhecimento cultural necessário.

Neste contexto de colaboração, contamos com a presença de pesquisadores da Universidade de Roraima. Durante sua visita, proporcionamos a eles a oportunidade de conhecer nosso laboratório, bem como nossos projetos de pesquisa em andamento e o abrangente acervo, tanto digital quanto físico. Ademais, tivemos o privilégio de receber a visita do Professor Dr. Paulo Castagna, musicólogo da Universidade de São Paulo. Sua presença em nosso laboratório permitiu que compartilhássemos informações sobre o LABETNO e suas atividades. Além disso, o Professor Castagna falou sobre sua própria pesquisa na USP, enriquecendo nossos diálogos e estabelecendo uma valiosa troca de conhecimentos.

Organização de eventos econtribuições acadêmicas

Realizamos com êxito a XX Jornada de Etnomusicologia e o VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, proporcionando um espaço de diálogo e troca de ideias entre pesquisadores e as comunidades tradicionais. Esse evento foi uma ótima oportunidade de apresentar meu projeto de iniciação científica e transformá-lo em um artigo científico para publicação, pois, minha pesquisa pode alcançar uma audiência mais ampla e contribuiu de maneira significativa para minha vida acadêmica. Através desse processo adquiri inspirações valiosas a partir das discussões e feedbacks recebidos durante o evento.

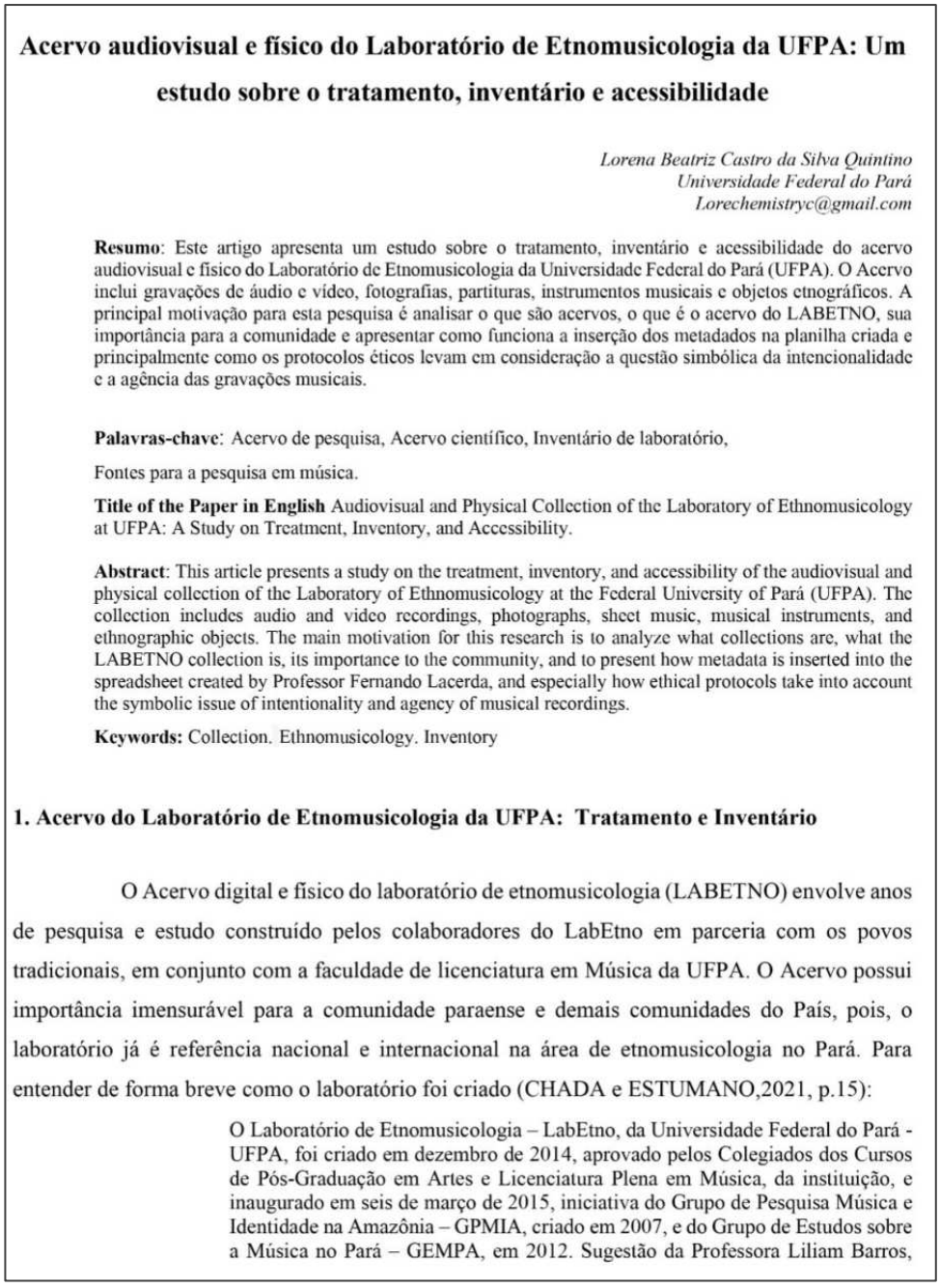
Além disso, a experiência de trabalhar na redação do artigo me proporcionou um aprendizado enriquecedor sobre os padrões acadêmicos e os procedimentos de submissão em revistas científicas, habilidades que certamente serão proveitosas em minha trajetória acadêmica futura. Além disso, esses eventos nos permitiram fazer conexões valiosas com outros pesquisadores e professores. Participei na organização e transmissão de algumas apresentações de outros pesquisadores, auxiliando na transmissão ao vivo para o público e contribuindo para um ambiente de aprendizado enriquecedor.

Submetemos artigos acadêmicos que foram aprovados e apresentados em comunicações orais, transmitidas ao vivo, em um evento de relevância na área da etnomusicologia na Amazônia.

Durante as visitas dos professores e pesquisadores, apresentamos os acervos inventariados, compartilhando informações detalhadas sobre cada item, bem como falamos sobre nossas pesquisas individuais e contribuições para a etnomusicologia.

Ademais, tive a oportunidade de apresentar meu projeto de iniciação científica em um evento internacional ao lado de outros bolsistas e professores do LABETNO. Durante a 3ª Conferência do Comitê Nacional Português da ICTM, abordando Ciência Aberta, Arquivos Digitais e Repositórios Institucionais, tive a oportunidade de expor meu projeto em inglês. Essa experiência foi extremamente enriquecedora, contribuindo não apenas para o meu crescimento pessoal, mas também para o fortalecimento do meu currículo acadêmico.

As diversas conexões estabelecidas ao longo deste percurso demonstram que meu projeto de pesquisa proporcionou não apenas a oportunidade de contribuir para a organização dos acervos atribuídos, mas também incentivou meu aprofundamento em conceitos de etnomusicologia e a aprendizagem colaborativa com outros indivíduos. Além disso, essa experiência contribuiu para meu crescimento pessoal, fornecendo maturidade e a habilidade de superar os desafios inerentes a cada evento, bem como para aprimorar minha capacidade de estabelecer conexões interpessoais.



Acervo audiovisual e físico do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA: Um estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade

Lorena Beatriz Castro da Silva Quintino
Universidade Federal do Pará
Lorechemistryc@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade do acervo audiovisual e físico do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). O Acervo inclui gravações de áudio e vídeo, fotografias, partituras, instrumentos musicais e objetos etnográficos. A principal motivação para esta pesquisa é analisar o que são acervos, o que é o acervo do LABETNO, sua importância para a comunidade e apresentar como funciona a inserção dos metadados na planilha criada e principalmente como os protocolos éticos levam em consideração a questão simbólica da intencionalidade e a agência das gravações musicais.

Palavras-chave: Acervo de pesquisa, Acervo científico, Inventário de laboratório,

Fontes para a pesquisa em música.

Title of the Paper in English Audiovisual and Physical Collection of the Laboratory of Ethnomusicology at UFPA: A Study on Treatment, Inventory, and Accessibility.

Abstract: This article presents a study on the treatment, inventory, and accessibility of the audiovisual and physical collection of the Laboratory of Ethnomusicology at the Federal University of Pará (UFPA). The collection includes audio and video recordings, photographs, sheet music, musical instruments, and ethnographic objects. The main motivation for this research is to analyze what collections are, what the LABETNO collection is, its importance to the community, and to present how metadata is inserted into the spreadsheet created by Professor Fernando Lacerda, and especially how ethical protocols take into account the symbolic issue of intentionality and agency of musical recordings.

Keywords: Collection. Ethnomusicology. Inventory

1. Acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA: Tratamento e Inventário

O Acervo digital e físico do laboratório de etnomusicologia (LABETNO) envolve anos de pesquisa e estudo construído pelos colaboradores do LabEtno em parceria com os povos tradicionais, em conjunto com a faculdade de licenciatura em Música da UFPA. O Acervo possui importância imensurável para a comunidade paraense e demais comunidades do País, pois, o laboratório já é referência nacional e internacional na área de etnomusicologia no Pará. Para entender de forma breve como o laboratório foi criado (CHADA e ESTUMANO,2021, p.15):

> O Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, da Universidade Federal do Pará - UFPA, foi criado em dezembro de 2014, aprovado pelos Colegiados dos Cursos de Pós-Graduação em Artes e Licenciatura Plena em Música, da instituição, e inaugurado em seis de março de 2015, iniciativa do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, criado em 2007, e do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, em 2012. Sugestão da Professora Liliam Barros,

Figura 2 - Artigo publicado para a XX Jornada de etnomusicologia e VIII Colóquio amazônico de etnomusicologia.
Fonte: site do Labetno – https://labetno.ufpa.br/

5. Perspectivas

Durante o período em que atuei como bolsista de iniciação científica, tive o interesse em ampliar minha pesquisa para abranger meu trabalho de conclusão de curso e, posteriormente, no âmbito do mestrado. Cada oportunidade que se apresentou ao longo desse percurso desempenhou um papel fundamental na formação dessa decisão, e sinto-me profundamente grata pelo incentivo e pela participação ativa dos professores do LABETNO, cujo envolvimento foi essencial para que essa trajetória se delineasse.

Tenho como objetivo prosseguir com minhas investigações neste campo, buscando contribuir de maneira construtiva para diversos outros acervos etnográficos. Está em meus planos a renovação da minha bolsa de iniciação científica, para aprimorar ainda mais minha pesquisa e aprofundar meu conhecimento nesse campo.

6. Dificuldades

Durante a pesquisa, enfrentamos algumas dificuldades. Uma delas foi a conclusão do processo de inventário dentro do prazo da bolsa, já que o acervo tem mais de mil itens digitais, incluindo imagens, vídeos e áudios. No entanto, encaramos esses desafios de maneira otimista, estabelecendo metas para cumprir o cronograma previsto, e consegui terminar no tempo estipulado. Outra dificuldade surgiu de problemas técnicos com a internet e o computador, mas conseguimos resolver a tempo para não atrasar nosso planejamento.

7. Conclusões

O processo de inventário, catalogação e compartilhamento ético dos acervos representa um marco significativo para o Laboratório de Etnomusicologia. A realização desse tratamento abrangente era um anseio de longa data, e apesar dos desafios inerentes à gestão de cada acervo, pudemos contar com a colaboração valiosa de diversos parceiros, voluntários, professores e colegas bolsistas. Aprofundar nosso conhecimento revelou-se crucial para a abordagem dos acervos, permitindo-nos adotar uma perspectiva etnomusicológica enriquecedora em relação a cada um deles. Além disso, a rede de conexões estabelecida com outros pesquisadores desempenhou um papel crucial na consecução desses objetivos. A participação em eventos proporcionou uma plataforma para compartilhar esse momento crucial de desenvolvimento no laboratório, destacando que os acervos continuam a expandir-se de forma contínua.

Minhas considerações a respeito deste projetoestão voltadas para a valorização das comunidades tradicionais, cujos artefatos e pesquisas merecem ser preservados em um ambiente que respeite suas tradições. A importância de armazenar esses materiais vai além do simples registro, envolvendo a compreensão da relevância e significado que eles carregam. Essa abordagem não apenas incentiva as gerações vindouras a se conectarem com suas raízes, mas também permite que a comunidade tradicional e os pesquisadores tenham acesso transparente e respeitoso ao conteúdo do laboratório. Ao longo deste processo, tive a oportunidade enriquecedora de aprender com colegas de graduação e professores incríveis. Explorar conceitos como patrimônio material, imaterial, acervos e questões

etnomusicológicas, assim como as contribuições de diversos autores, expandiu meu conhecimento científico e teórico de maneira substancial.

A consolidação desse processo de gestão e preservação dos acervos do Laboratório de Etnomusicologia se revelou não apenas como um avanço interno significativo, mas também como uma contribuição valiosa para o panorama mais amplo de pesquisas etnomusicológicas. A abordagem meticulosa adotada, permeada pela ética e pelo respeito à diversidade cultural, estabelece um paradigma exemplar para instituições que compartilham objetivos similares de preservação e promoção do patrimônio cultural.

Neste percurso, emergiu de maneira nítida a necessidade premente de políticas institucionais robustas que orientem a atuação em relação aos acervos culturais. Essas políticas devem abranger não apenas a catalogação e preservação física, mas também a disseminação responsável do conhecimento a eles associado. É vital que estejamos atentos à responsabilidade que temos como detentores temporários desses acervos, garantindo sua acessibilidade para as gerações futuras, ao mesmo tempo que respeitamos as comunidades das quais essas expressões culturais emanam.

Adicionalmente, este percurso ressaltou a importância do trabalho interdisciplinar e da colaboração entre instituições e pesquisadores. A troca de conhecimento e experiências entre diferentes contextos enriquece o entendimento e fomenta práticas mais eficazes no âmbito da etnomusicologia e da preservação do patrimônio cultural.

Por fim, olhando para o futuro, vislumbro um contínuo e enriquecedor desenvolvimento dessa iniciativa. A expansão dos acervos e a evolução das práticas de preservação são desafios que se avizinham. No entanto, munidos das aprendizagens e bases estabelecidas até o momento, sinto-me confiante de que estamos no caminho certo para enfrentá-los de maneira ética, responsável e comprometida com a salvaguarda da riqueza cultural que esses acervos representam. Que este laboratório continue a ser um farol de boas práticas, inspirando outras instituições a seguirem um caminho de preservação respeitosa e compartilhamento enriquecedor de nosso patrimônio cultural

Referências

ALBAGLI, S. 2005. Interesse global no saber local: a geopolítica da biodiversidade. *Anais do Seminário "Saber Local/Interesse Global: geopolítica da biodiversidade*. 2005.", Belém, Brasil, p.17-27.

BARROS, Benedita da Silva; LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor; MOREIRA, Eliane Cristina Pinto; PINHEIRO, Antônio do Socorro Ferreira (Org.). *Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/Centro Universitário do Pará, 2007.

BELTRÃO, Jane Felipe. Coleções Etnográficas: chave de muitas histórias. *DataGramaZero* – Revista de Ciência da Informação, v. 4, n. 3, 2003.

COHEN, Líliam Cristina Barros; ESTUMANO, Jucélia da Cruz; MAIA, Gilda Helena Gomes (org.). *Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO)*: panorama das pesquisas em música na atualidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book (352 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/991. Acesso em: 06 de maio de 2023.

GARCÉS, Claudia Leonor López; DOS SANTOS KARIPUNA, Suzana Primo. "Curadorias do invisível": conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 19, p. 101-114, 2021.

LEWY, Matthias. "Singing With Things in Ethnographic Museum's Archives: The Reunification of Material/Imaterial Units as Part of an Enganged Ethnomsicology". *Música em Contexto*, 12 (1): Disponível em http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/23510. Acessado em: 14/03/2023.

MERRIAN, Alan. *The Antropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

SIMONIAN, Ligia. *Saber local, biodiversidade e populações tradicionais*: perspectivas analíticas, limites e potencial. Belém: MPEG, p. 59-93, 2005.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, v. 7, p. 51-66, 2012.

ESTUDO ETNO-SONORO DE ÁUDIO DRAMAS NO PERÍODO PANDÊMICO

Luccas Pires Soares
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
isthatluccas@gmail.com

GT 6 - Tecnologias e democratização na produção de conhecimento etnomusicológico em tempos de reconstrução

Resumo: O presente trabalho traz, em linhas gerais, como sua temática, as questões do áudio drama contemporâneo, pensado a partir de *podcasts* realizados por grupos teatrais brasileiros no período entre os anos de 2020 e 2023. Na perspectiva de um ator e professor de teatro e com o aporte dos conceitos do campo da etnomusicologia, se pensará nas questões da potencialidade sonora em dois áudio dramas produzidos por grupos de teatro nos estados do Rio Grande do Sul (*Mundo Clandestino*, 2021 - 2023) e da Bahia (*Teatro Para Ouvir*, 2022), buscando a compreensão, também, dos contextos sociais, motivações dos grupos, processos criativos, de produção, negociação e recepção dos mesmos. Aproveitam-se, dentre várias, as ideias de Dann (2014) e Rochester (2014) sobre o campo do áudio drama contemporâneo; Samuels (2010), Kelman (2010) e Miller (2012) que abordam a perspectiva etnomusicológica e as práticas sonoras coletivas como processo de transformação; e Spritzer (2005 e 2018), no que tange ao papel do performer da voz.

Palavras-chave: Podcasts; áudio drama; pandemia; etnomusicologia.

ETHNO-SOUND STUDY OF AUDIO DRAMAS IN THE PANDEMIC PERIOD

Abstract: The present paper brings, in general terms, as its theme, the issues of the contemporary audio drama, thought from podcasts produced by brazilian theater groups in the period between the years of 2020 and 2023. From the perspective of an actor and theater teacher and with the contribution of concepts from the ethnomusicological field, we will think on the issues of the sound potentiality in two audio dramas produced by theater groups from the states of Rio Grande do Sul (*Mundo Clandestino*, 2021-2023) and from Bahia (*Teatro Para Ouvir,* 2022), looking to comprehend, also, their social contexts, group motivations, creative, production, negotiation and reception processes. Are used, among many, the ideas of Dann (2014) and Rochester (2014) about the contemporary audio drama field; Samuels (2010), Kelman (2010) and Miller (2012) that think on the ethnomusicological perspective and the collective sound practises as a process of transformation; and Spritzer (2005 and 2018), on the role of the voice performer.

Keywords: Podcasts; Audio Drama; Pandemic; Ethnomusicology.

Introdução

A seguinte proposta tem como temática central as questões relacionadas ao áudio drama brasileiro da contemporaneidade, pensada a partir de pesquisa de mestrado em andamento em um programa de pós-graduação do sul do Brasil. Inicialmente o projeto partia de um estudo de multicasos a partir de dois coletivos culturais da região sul do Brasil. Em uma segunda etapa de estudos para a pesquisa, se decide por ampliar esse escopo, sendo realizado um mapeamento nacional de algumas propostas de podcasts criadas, gravadas e produzidas por grupos de teatro no período da pandemia de coronavírus, entre os anos de 2020 e 2023. Tal mapeamento se deu a partir de uma busca de trabalhos em áudio em diversas regiões do país, que tivessem o aspecto teatral e de contação de histórias como seu mote principal. Como dados primários de tal mapeamento, foram encontradas três propostas de

podcasts na região Sul, onze propostas no Sudeste, e um na região Central, um na região Norte e um na região Nordeste, respectivamente. Dentre estes, onze trabalhos foram produzidos a partir de editais de fomento público à cultura. A partir dessa seleção, foi possível destacar alguns grupos que chamavam mais a atenção, a partir de perspectivas de reverberação pessoal, para então procurar uma aproximação com tais agentes culturais que produziram os projetos.

Tendo por base a perspectiva de um ator e professor de teatro que está inserido no campo da etnomusicologia, tentar-se-á compreender etnograficamente os processos e contextos criativos, de produção, circulação e recepção desses trabalhos. É importante esse destaque de trajetória, vinda do campo dramático, mas com uma conexão forte com trabalhos musicais e buscando o diálogo interdisciplinar nas linguagens artísticas. Assim também ficam claras as intenções deste estudo, que propõe um estudo entre dois campos artísticos com claras interações.

Entende-se, inicialmente, que o campo do áudio drama moderno e seus contextos é um assunto que ainda merece uma investigação mais aprofundada pela comunidade acadêmica. O mesmo teria surgido como uma maneira de contar histórias para um público que não teria acesso ao aspecto visual, com as mesmas sendo captadas e difundidas digitalmente. De acordo com Phillips (*apud* JONKHEID, 2016) há também a opção de efeitos sonoros ou musicais adicionais a esses áudios. Entretanto, mesmo ao tornar-se uma mídia com público mais amplo, segundo Dann (2014), " 'Áudio Drama', 'Pod-Drama' ou 'Podiobooks', a forma ainda deve ser definida em uma identidade coerente pela sensibilidade dos amadores ou das tropas de *fan-fiction*." (DANN, 2014, p. 1). Esse tipo de trabalho possui, através das tecnologias modernas, um alcance global, a partir da tradição radiofônica da qual provém. De acordo com Rochester (2014), "a vasta maioria dos *podcasts* é gratuita para *download*, eles são relativamente acessíveis a qualquer pessoa com acesso à internet no mundo" (p. 362). Dann (2014) ainda corrobora dessa perspectiva, dizendo que as tecnologias digitais são uma forma de democratizar os processos pelos quais o rádio drama pode ser transmitido.

Percebe-se portanto que essas propostas oferecem diversas oportunidades para produtores poderem usufruir de suas imaginações e potenciais criativos. Através de áudio dramas e *podcasts*, portas são abertas para padrões de escuta sob demanda e trabalhos independentes, mesmo que muitos precisem, para alcançar maiores públicos, da compreensão quanto ao funcionamento do *marketing* em grandes plataformas de difusão digital. Ainda sim, o meio digital de produção e divulgação permite que um maior número de pessoas possa criar e ter acesso à esse tipo de proposta.

Neste texto, pretende-se abordar sobre dois projetos em áudio drama realizados no Brasil, no período da pandemia de coronavírus, com enfoque especial nas questões acústicas e potencialidades da escuta sonora. A partir destes trabalhos, tomando como exemplo um episódio de cada proposta, ficam ilustradas algumas possibilidades de análise de escuta adotadas no transcorrer da investigação.

Aspectos metodológicos - construindo uma escuta

Minha pesquisa traz uma abordagem de estudo de multicasos, a partir de duas propostas sonoras realizadas em coletivos teatrais de diferentes regiões do Brasil, fundamentando-se nos conhecimentos da etnomusicologia. Nesse sentido, o principal método de pesquisa utilizado é a etnografia. Dito isso, o método deve ser observado como uma "caixa de ferramentas", na qual o pesquisador acumula seus conhecimentos e se questiona sobre a melhor forma de potencializar seu projeto.

Sobre a etnografia da música, o etnomusicólogo estadunidense Anthony Seeger (2008), em seu artigo sobre o tópico declara que essa abordagem não deve corresponder a uma antropologia musical, não se definindo em disciplinas ou teorias, e sim por uma abordagem descritiva da música além dos sons. Deve-se apontar para os registros escritos da concepção sonora, a criação, a recepção e a influência de outros processos (sociais e musicais). Seeger ainda continua:

> A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição de sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim. (SEEGER, 2008, p. 239)

É interessante ainda destacar que Seeger declara que uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto os indivíduos, sendo a música um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma determinada comunidade. Esse fato é de extrema importância para o entendimento da relevância da proposta deste texto, que não aborda especificamente a performance musical, mas que estuda o som.

Já sobre a compreensão das ideias de estudos de caso (ou aqui, multicasos), a antropóloga brasileira Mirian Goldenberg, em seu livro *A Arte de Pesquisar* (2004), traz que esse tipo de estudo procura reunir o maior número de informações detalhadas, através de técnicas variadas de pesquisa, pretendendo entender a totalidade de determinada situação, descrevendo-a com a complexidade de um caso concreto (GOLDENBERG, 2004, p. 34).

As explicações anteriores deixam claras as intenções deste estudo. As iniciativas estudadas não são sonoras por si, elas possuem um agenciamento, que ocasiona também uma transformação tanto naqueles que as realizam como em seus receptores. Por isso, é interessante a consideração de etnomusicólogos renomados, como o estadunidense Steven Feld, que aborda os conceitos de acustemologia e do brasileiro Samuel Araújo, que aborda a práxis sonora, marcando também a forte questão sônica na metodologia, o primeiro no âmbito do conhecimento, o segundo em sua irrigação crítica e transformadora.

Feld, em seu texto sobre alternativas pós-etnomusicológicas, de 2017 (em tradução de CÉSAR, 2020), aborda o conceito da acustemologia como uma "alternativa à tríade clássica da música na cultura, música e cultura, música como cultura" (2020, p. 196). A acustemologia, segundo o autor, tenta pensar com e para além de teorias atuais da etnomusicologia, em uma perspectiva pós-humana e pós-humanista. Pensa-se assim, na reimaginação do objeto de estudo de maneira mais expansiva (filosófica e experimentalmente). O conceito parte da acústica para se encontrar com questão da maneira que o sonoro "indexa sua imediaticidade social" (2020, p. 196), desta maneira se produziria conhecimento pela acústica.

Enquanto isso, Araújo, em seu artigo *Música, Linguagem e Política: Repensando o papel de uma práxis sonora* (2011), aborda a procura por ultrapassar associações ao termo "música". O autor acredita que por meio da práxis sonora se enfatizam discursos, ações e políticas relacionadas ao que é sonoro e como se articulam no cotidiano dos indivíduos ou grupos.

Os projetos escolhidos para essa análise, *Teatro Para Ouvir* da Bahia e *Mundo Clandestino* do Rio Grande do Sul, estão disponibilizados em meios digitais. Para Miller (2012), no livro *Playing Along*, os etnógrafos de mídia encontram desafios particulares: o campo é mais difícil de ser localizado, a relação com pessoas virtuais seriam mais difíceis do que com as pessoas reais, entre outros aspectos. Por isso, como a autora sugere, os etnógrafos da cultura popular devem utilizar de lugares específicos para basear seus fundamentos e conclusões. Essa reflexão surge em vários níveis de minha pesquisa, uma vez que, em um mundo pós pandêmico, a etnografia virtual torna-se cada vez mais naturalizada. Entretanto, o ambiente digital também precisa de cautela, já que, ao mesmo tempo que é impossível que se escape desse campo nos estudos contemporâneos, há além disso uma quantidade infindável de interações possíveis, que igualmente são sonoro-musicais.

Ao longo desta investigação, foi possível iniciar alguns procedimentos diferentes de escuta, nos quais delimitaram-se determinadas camadas de análise desses podcasts já finalizados. Em um primeiro momento, foi realizada a escuta livre dos episódios de ambos os

trabalhos, os quais foram descritos por meio de um fluxo de pensamento contínuo, que tentou captar diferentes questões temáticas. Uma segunda camada de análise pretende focar na descrição dos ambientes virtuais em que cada um dos trabalhos é disponibilizado.

É interessante que se destaque aqui que, em certa medida, os grupos já foram contatados, e têm colaborado ativamente para a composição do trabalho. Entretanto, ainda é preciso entender a forma como essas colaborações se dão, tendo em vista que apenas com um dos grupos houve a possibilidade de um encontro presencial. Entram nesse ponto questões relacionadas ao fazer etnográfico a distância, prática que também tornou-se mais comum após o período pandêmico. Se vê em *Shadows in the Field* (BARZ; COOLEY, 2008) que nós, pesquisadores, somos aqueles que constroem o conhecimento nas relações. O trabalho de campo se trata de um processo que coloca os estudiosos como atores sociais dentro dos fenômenos culturais estudados. É preciso então, estar presente no mundo, para que o outro troque conosco e entender as diferentes possibilidades de presencialidade no mundo contemporâneo.

Sobre os trabalhos - escuta e discussão

Após a criação de um breve mapeamento nacional de produção de *podcasts* no Brasil, entre os anos de 2020 e 2023, como mencionado anteriormente, foram selecionados dois para um aprofundamento investigativo, sendo eles: *Teatro Para Ouvir* da Bahia; e *Mundo Clandestino* do Rio Grande do Sul. Apesar de que cada um dos projetos possui origem e objetivos distantes, ambos se conectam de maneira forte ao aspecto da dramaturgia e do campo do teatro. Outra similaridade nos *podcasts* é que ambos foram pensados e produzidos como alternativas criativas de trabalho durante o período pandêmico, no qual era necessário o distanciamento social. As duas propostas também são frutos de editais de fomento à cultura da Lei Aldir Blanc.

Teatro Para Ouvir foi produzido em Salvador, na Bahia, em 2022. Apoiado pelo Prêmio Riachão, ligado à Fundação Gregório de Mattos, o projeto foi promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador, a partir de edital da Lei Aldir Blanc. O trabalho tinha como objetivo a difusão da dramaturgia negra local, não se tratando da utilização da gravação em áudio de espetáculos antigos, e sim da produção de gravações exclusivas para os meios de áudio, tendo por base o texto dramatúrgico.

Nesse projeto, o ouvinte recebe o convite para que se imagine todos os elementos que, se fossem montados cenicamente, comporiam o palco, a partir de estímulos sonoros específicos. Teve duração de cinco episódios, lançados entre os meses de Março e Abril de 2022. Cada episódio apresentava uma descrição que contextualizava as origens de cada texto

e as obras teatrais que serviram de base para aquele trabalho. As dramaturgias são de autoria de Mônica Santana e Leno Sacramento, com idealização do ator, diretor e pesquisador Gustavo Melo, que declarou para o portal Leia Mais BA, à época do lançamento do projeto:

> É uma experimentação para ampliar os sentidos de como a presença negra e sua representação artística são absorvidas, para além do visual. Estamos investindo na percepção auditiva, que exige da imaginação do ouvinte a complementação dos diálogos e histórias que contamos nesta série (Gustavo Melo, depoimento ao autor).

Melo complementa sua explicação em outra entrevista, concedida ao portal Aldeia Nagô, também em 2022:

> a ideia é privilegiar a possibilidade de um encontro íntimo e direto entre ator/atriz e ouvinte, que é convidado/a a imaginar figurino, espaço, odores, deslocamentos, cores, objetos de cena e temperatura, dentre outros elementos a partir de estímulos sonoros especialmente trabalhados para esse fim (Gustavo Melo, depoimento ao autor).

Dos episódios criados por Santana, gostaria de destacar o último do projeto, intitulado "Carta Para Uma Amiga de Verde e Amarelo". É um texto inédito da dramaturga, inspirado livremente no livro "Carta Para Minha Amiga Márcia", de Marilene Felinto. Ouvimos nele que "entre buzinas, gritos e Hino Nacional, na noite de 17 de Abril de 2016, uma mulher recebe o golpe da queda de uma Presidente e também o reencontro com uma amiga de adolescência". É um drama que traz memórias pessoais atreladas a fatos históricos de nosso país "numa tessitura da indissociabilidade da grande e da pequena história". Foi pensado inicialmente para o palco, mas em sua adaptação para o áudio, o texto convida o ouvinte para o resgate de memórias "com consequências ainda em curso". Vale a lembrança de que o lançamento desse trabalho coincidiu com o último ano de um dos governos mais violentos de nossa história.

O episódio começa com uma cena em que a protagonista redige um email em resposta a uma amiga que não vê há muitos anos. Ela vai narrando o que escreve em voz alta, ainda em uma revolta após o anúncio do golpe contra a Presidente Dilma. O tom da protagonista é uma descrição direta da polarização de nossa sociedade, em âmbito político, que nos últimos anos se acirraram. A personagem narra como as ex-amigas tinham perspectivas de vida similares, e se questiona como cada uma foi parar em um polo político diferente. Há a descrição de um breve encontro com Carmen (a amiga), em um protesto, em que ao meio das divergências (uma com camisa vermelha e outra de verde e amarelo), elas se abraçam e se cumprimentam de maneira embaraçosa.

Entre os relatos , há a utilização de áudios verídicos de jingles de “Fora Dilma” e das votações parlamentares em prol do impeachment. Carmen é descrita como uma “mãe de família de bem, tradicional, com marido agressivo no topo”. O marido de Carmem a puxa violentamente para longe da protagonista, que se sente com raiva de ser tratada tão mal. Nesse momento, o áudio que é tocado é o do ex-deputado Jean Wyllys votando contra o golpe.

Essa noite marca, para a protagonista, um momento triste de sua vida (e da vida do país), na qual tem um lado que vence “e que sempre vence”. Quando a personagem Carmen era mais nova, tinha uma vida mais humilde, que ao se envolver com seu marido, “mudou de personalidade”. A protagonista também demonstra um arrependimento em algumas palavras usadas no seu email. Ela se questiona se antigamente Carmen era assim também. Ela dá a entender que Carmen é branca enquanto a narradora, que só então revela se chamar Maria, seria negra. Aí se dá uma das principais diferenças nas vivências entre as ex-amigas. Maria vai encerrando sua mensagem deixando claro como estava chateada com a situação do país e de sua amizade, e envia ao final a frase muito comentada na época “Tchau querida”. Por fim, uma fala da Presidente Dilma é reproduzida, na qual ela diz que “vai todo mundo perder”.

O episódio reverbera ao mostrar o reencontro entre duas pessoas que não se viam a muito tempo, e as mudanças que enfrentamos na vida, sejam elas boas ou ruins. Além disso, ao trazer um tema fácil de relacionar à vida real, já que ao mesmo tempo narra episódios históricos da política brasileira, também faz com que quem escuta possa se identificar com o que está sendo narrado. Podemos nos questionar também sobre as escolhas que a autora fez, ao optar por esse recorte temporal e os trechos em áudio usados para compor a narrativa.

Já o outro trabalho que também tem sido pensado durante a investigação é a proposta *Mundo Clandestino*, vindo da companhia teatral Khaos Cênica, do município de Canoas, no Rio Grande do Sul. Este trabalho se baseia em temática oriunda de um espetáculo do grupo, intitulado *Sr. Clandestino*, e teve duas temporadas em áudio, nos anos de 2021 e 2023. Caracteriza-se como um áudio drama steampunk[1]. Dialoga também com elementos mitológicos, tecnológicos e instiga questionamentos filosóficos. A produção também se deu a partir da aprovação em um edital emergencial no período pandêmico, promovido pelo governo municipal de Canoas.

[1] Vertente dentro da ficção científica que ganhou relevância na década de 1980 e 1990. Questiona a relação do homem e suas criações, relações de dominância, principalmente ligadas às questões tecnológicas. É atualmente um dos subgêneros mais utilizados na ficção científica, entretanto escritores clássicos como Júlio Verne, Mark Twain e Mary Shelley já utilizavam desse recurso em suas obras.

A primeira temporada do projeto se chama “Sr. Clandestino em Busca dos Domínios Tentaculares” e se divide em cinco episódios de duração entre 10 e 17 minutos cada. Destaca-se aqui o primeiro episódio do projeto, que traz uma trilha sonora instrumental original, dando tom a forma de contação da história, recordando exatamente filmes distópicos e ambientes desérticos. Logo se entende que a história começa em um interrogatório, no qual o protagonista, Sr. Clandestino, luta contra um grande poder que vai contra seus ideais. Ao longo da escuta do projeto, percebe-se também a reflexão filosófica trazida a partir de conceitos como inteligência humana e das máquinas, liberdade, entre outros. Descobre-se também que o objetivo do herói é desvendar os mistérios de um livro místico chamado Necronomicon.

Percebe-se também uma conexão do projeto com o trabalho norte americano *We´re Alive*, discutido por Rochester (2014), no qual a autora fala sobre o ressurgimento de áudio dramas no antropoceno. Rochester traz à tona o conceito de construção de mundos, ou *worldbuilding*, o qual seria trazido da ficção científica, utilizado para descrever maneiras que os autores utilizam para desvendar grandes mundos fictícios, através de uma descrição detalhada dos ambientes vividos pelos personagens. Ao se pensar na criação de mundos em *Mundo Clandestino*, há a existência de um mundo no qual um governo cruel também pretende desvendar os segredos do livro místico, mas com outros objetivos.

É interessante também perceber a forma como o projeto foi divulgado pela companhia, acompanhado de outras mídias em lançamento simultâneo que ajudaram a compor a criação desse mundo. Entre elas é possível citar uma websérie intitulada *Vapor Barato* e um *e-book* no formato de diário de bordo, com anotações e relatos sobre o processo de composição do espetáculo teatral. Em matéria veiculada pelo portal da revista Onne & Only:

> O trabalho foi realizado a partir de uma intensa pesquisa da Companhia KHAOS Cênica, que cunhou seu discurso ponderando sobre as mais recentes convulsões sociais mediadas pela perspectiva dos cânones do existencialismo em suas diferentes correntes. Esta proposição visa criar um exercício cênico de empatia recíproca entre personagem e público, fator este determinante para o final do espetáculo, visto que as diferentes reações coletivas da plateia são observadas e definem o desfecho da peça.
> (...)
> Assim como a perspectiva do filósofo Jacques Rancière, o espetáculo Sr. Clandestino busca ser um guardião da arte como elemento da "partilha do sensível", pois é por meio do encontro discordante das idiossincrasias individuais que a formação da comunidade política se estabelece. Este espetáculo ousa ser este espaço de encontro e de partilha, em que a formação democrática ocorre, de forma estética, provocada pela cena.

Por fim, foi possível observar o potencial temático, criativo e sonoro de tais trabalhos, a partir da breve análise realizada neste texto. Minha pesquisa de mestrado busca expandir essas reverberações para um âmbito maior, tanto analisando esses aspectos em outros

episódios dos projetos como ao entrevistar seus criadores e produtores, tentando obter uma visão interna sobre as propostas. Como mencionado anteriormente, o contato com ambos os coletivos ainda está em desenvolvimento, fator que ajuda a compor a investigação e aprofundar o entendimento sobre as propostas. Porém, o mesmo estágio exige compreensões desenvolvidas, relacionadas ao estudo etnográfico à distância. Até o momento, só foi possível o encontro com um representante dos grupos de maneira presencial. O estudo de forma digital, que toma proporções maiores após o período da pandemia, também atrasa as possibilidades de contato próximo com os agentes culturais, tanto literal quanto figurativamente. Esse fato retarda a criação de uma interação maior entre pesquisador e pesquisados, um dos pilares dos estudos etnográficos e etnomusicológicos.

Considerações Finais - Reverberando sobre a escuta

Tendo em vista esta breve explanação sobre os resultados da investigação até o momento, considerando o atual estado do campo do áudio drama, é possível inferir que a área apresenta potencialidades sônicas percebidas a partir da escuta de diversos elementos que compõem cada projeto.

Tenta-se aqui, pensar para além de grandes plataformas vinculadas ao comércio e marketing, levando em consideração a ação desses coletivos, suas organizações e a forma que encontram para a difusão cultural, principalmente no período de crise sanitária. Percebe-se as inúmeras possibilidades de análise disponíveis para que se compreenda tais propostas do ponto de vista etnomusicológico, pensando a partir do áudio e seus efeitos. Também torna-se clara a conexão que pode ser realizada com os ouvintes desses trabalhos e seus aspectos dramáticos.

Ainda é possível que se aprofunde mais a contextualização com relação aos *podcasts*, uma vez que através de entrevistas temáticas poderá ser possível uma perspectiva colaborativa, permitindo para que o entendimento dos projetos se adense e complexifique, à medida que as conversas com os interlocutores e as escutas dos trabalhos se tornem mais familiarizadas com as sonoridades, contextos e significados.

É igualmente importante que se considere a relevância social das propostas retratadas, que lidam com assuntos ligados ao feminino, à raça, à filosofia, à realidade, à política, entre outros. A força desses projetos se encontra na forma com que os mesmos conseguiram se projetar culturalmente num momento tão delicado da história humana, adaptando-se a outras realidades. Ao percebermos a riqueza sonora proporcionada por cada um desses trabalhos, exemplos pontuais dentre diversas propostas em várias regiões do país, ficam nítidas as

possibilidades de estudo que ainda podem ser exploradas nesse campo interdisciplinar que une aspectos de diferentes áreas do campo artístico.

Referências

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, 2011.

BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CONHEÇA podcasts sobre dramaturgia negra contemporânea: Teatro para Ouvir e Afetos no Digital. Portal Leia Mais BA, 2022. Disponível em: https://leiamaisba.com.br/2022/03/30/conheca-podcasts-sobre-dramaturgia-negra-contemporaneaAcesso em: Junho de 2023.

DANN, Lance. *Only Half The Story: Radio drama, online audio and transmedia storytelling*. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, v. 12, n. 1-2, p. 141-154, 2014.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas:a acustemologia. Tradução de Rafael do Nascimento Cesar. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 10, n. 2, p. 193-210, 2020.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar:* Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

JONKHEID, Eline Van der. *When Accessibility becomes storytelling:* from audio description to audio drama. Master's Thesis Translation, Faculty of Artes, Department of Applied Linguistics/Translation and Interpretation, University of Antwerp, 2016.

LANÇAMENTOS marcam o resultado de intensa pesquisa da Companhia KHAOS Cênica sobre contemporaneidade. *Portal Revista Onne & Only, 2021*. Disponível em:https://onnerevista.com.br/news_post/2043/lancamentos-marcam-o-resultado-de-intensa-pesquisa-da-companhia-khaos-cenica-sobre-contemporaneidade/ Acesso em: Junho de 2023.

MILLER, Kiri. *Playing Along:* Digital Games, YouTube and Virtual Performance. Oxford: Oxford University Press, 2012.

PODCASTS baianos apresentam dramaturgia negra contemporânea. Portal Aldeia Nagô, 2022. Disponível em: https://www.aldeianago.com.br/noticias2/30563-podcasts-baianos-apresentam-dramaturgia-negra-contemporanea. Acesso em: Junho de 2023.

ROCHESTER, Rachel. We're Alive: The Resurrection of the Audio Drama in the Anthropocene. *Philological Quarterly*, v. 93, n. 3, p. 361-381, 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

ACERVO DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA (LABETNO)

Lugar de memória das pesquisas em etnomusicologia no estado do Pará

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Universidade do Estado do Pará
tirzalais@gmail.com

GT 6 - Tecnologias e democratização na produção de conhecimento etnomusicológico em tempos de reconstrução

Resumo: O presente trabalho apresenta uma proposta de pesquisa a ser realizada no acervo do laboratório de etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, localizado na capital do estado, local onde se congregam as pesquisas dos grupos GPMIA (Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia), GEMPA (Grupo de Estudos sobre Música no Pará) e o GEMAM (Grupo de Estudos Musicais da Amazônia), da Universidade do Estado do Pará – UEPA. Veremos a apresentação do projeto LABINFRA de organização e disponibilização do acervo, um levantamento de suas coleções disponíveis para consulta e o levantamento de hipóteses a respeito da relação estre as pesquisas do acervo e as possibilidades de pensar este como um lugar de memória musical das pesquisas em etnomusicologia no estado do Pará. Como proposta metodológica se propõe um estudo que trabalhe transversalmente a etnomusicologia, a memória e a arquivologia musical. Por fim são colocadas possibilidades de continuidade da pesquisa.

Palavras-chave: LabEtno; pesquisa; etnomusicologia; Pará.

COLLECTION OF THE UFPA ETHNOMUSICOLOGY LABORATORY (LABETNO)

Place of memory of ethnomusicology research in the state of Pará.

Abstract: The present work presents a research proposal to be carried out in the collection of the ethnomusicology laboratory of the Federal University of Pará, located in the state capital, where research by the groups GPMIA (Music and Identity Research Group in the Amazon), GEMPA, GEMPA (Group of Studies on Music in Pará) and GEMAM (Group of Musical Studies of the Amazon), from the State University of Pará – UEPA. We will see the presentation of the LABINFRA project for organizing and making the collection available, a survey of its collections available for consultation and the raising of hypotheses regarding the relationship between the collection's research and the possibilities of thinking of this as a place of musical memory of research in ethnomusicology in the state of Pará. As a methodological proposal, a study is proposed that works across ethnomusicology, memory and musical archivology. Finally, possibilities for continuing the research are presented.

Keywords: LabEtno, research, ethnomusicology, Pará.

1. Introdução

As atividades de pesquisa em etnomusicologia no Pará tem se desenvolvido exponencialmente nos últimos anos, tendo como marco a atuação do laboratório de pesquisa em etnomusicologia da UFPA (LabEtno). O LabEtno reúne os grupos de pesquisa em etnomusicologia da Universidade Federal do Pará - UFPA, sendo eles o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará - UEPA, (Jornada de Etnomusicologia, p. 10, 2022):

> tem como objetivo principal congregar e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES/UFPA), da Faculdade de Música da UFPA, da Escola de Música da UFPA (EMUFPA) e da Universidade do Estado do Pará (UEPA).Seus objetivos específicos são: proporcionar organismo estruturado de apoio a pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA; acomodar acervo já existente e oferecer suporte para a sua constante alimentação; e, fomentar/produzir conhecimento sobre música na Amazônia. Tem como metas principais: manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia no Norte do Brasil; realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais locais, regionais, nacionais e internacionais; estabelecer pontes entre a Academia e os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região; além de promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins a área. (Jornada de Etnomusicologia, p. 11, 2022)

Entre as muitas atividades desenvolvidas pelo laboratório destacam-se a Jornada de Etnomusicologia da UFPA que no ano de 2023 apresentou a sua décima edição sendo um evento casado com o VIII Colóquio Amazônico de etnomusicologia (UEPA). Nos eventos há participação de "pesquisadores, professores, estudantes e músicos nacionais e internacionais, estruturados em torno de conferências, palestras, comunicações de pesquisas, apresentações musicais, debates com Mestras e Mestres da cultura popular e produção de Anais"(Jornada de Etnomusicologia, p. 10, 2022); o Ciclo de Palestras que apresenta a sua nona edição em 2023 onde os trabalhos de pesquisa dos participantes do grupo e convidados são partilhados com o público em geral mensalmente durante todo o ano.

O laboratório também tem se dedicado a publicações inéditas de livros e e-books para a divulgação e difusão das pesquisas em etnomusicologia no Pará (SILVA, 2021; COHEN *et al,* 2021; COHEN e VENTURIERI, 2021; MARIANO *et al,* 2022; AWAETE, 2023, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2015; JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2018, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2019, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2020, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2021, JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2022). Nesta perspectiva, o laboratório busca viabilizar o diálogo entre a academia, e os mestres da tradição oral com o público em geral.

As produções bibliográficas do laboratório, como vimos acima, somadas às pesquisas dos discentes dos cursos de graduação e pós-graduação dos grupos de pesquisa ligados a ele, somados aos trabalhos desenvolvidos em colaboração, e a outros projetos desenvolvidos pelo LabEtno, ocasionaram no desenvolvimento de coleções que hoje compõem seu acervo.

2. Projeto LABINFRA

A necessidade de compreender estes arquivos e lidar com essas coleções levou o grupo a realizar o projeto LABINFRA com o objetivo de criar e organizar o repositório digital do LabEtno englobando o armazenamento, preservação, organização, indexação e disseminação ampla dos documentos (impressos e digitais), vídeos e áudios resultados das pesquisas técnicas, artística e científicas dos discentes e docentes, bem como, dos trabalhos em parceria institucional do laboratório com outras instituições nacionais e internacionais. Os acervos do Laboratório de Etnomusicologia então armazenados no repositório institucional da UFPA, com visualização disponível no site do LabEtno (https://www.labetno.ufpa.br/) (Fig. 1).



Figura 1 – Home page do site do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA com indicação para a seção de visualização dos catálogos dos acervos.
Fonte: Site LabEtno

O projeto objetivou a criação de uma base de dados online contendo a produção científica, técnica e artística do laboratório por áreas temáticas relacionadas à etnomusicologia, facilitando o intercâmbio científico entre pesquisadores e a comunidade em geral. O grupo de trabalho responsável pelo projeto é formado pelas coordenadoras do laboratório, por alunos bolsistas, alunos voluntários e por pesquisadores parceiros.

Este processo de organização, catalogação, restituição e disponibilização do acervo gerou a necessidade de documentar os processos de organização deste acervo, levando a questionamentos que motivaram esta proposta de pesquisa, tais como: como este acervo se constitui? Qual a proveniência destes arquivos? Qual a motivação para que eles sejam reunidos dentro do LabEtno? Quem são estes colaboradores e qual perfil destas pesquisas em

etnomusicologia no Pará? Quais as teias de informações, as linhas de pesquisa e suas interfaces com as outras subáreas abraçadas pelo laboratório? Como se dá o registro das políticas de devolução dos itens que fazem parte deste acervo aos grupos estudados pelos colaboradores do LabEtno?

A partir destes questionamentos tornou-se notória a possibilidade de construção de um panorama das pesquisas etnomusicológicas no Pará através do acervo do Laboratório de etnomusicologia da UFPA, tendo como objetivos específicos:

a) Realizar um panorama das pesquisas etnomusicológicas no Pará através do acervo do Laboratório de etnomusicologia da UFPA- LabEtno;
b) Acompanhar/Documentar os processos de restituição;
c) Registrar as políticas de devolução destes itens aos grupos estudados pelos colaboradores do LabEtno.

3. Lugar de memória musical das pesquisas em etnomusicologia no estado do Pará

Olhemos para o acervo de pesquisas do LabEtno como um espaço de memória, pensando neste conceito a partir da perspectiva de Jan Assman (2008) que, no texto Communicative and cultural memory, trabalha o conceito de "memória coletiva" de Maurice Halbwachs, dividindo-o em "memória cultural" e "memória comunicativa".

Para Assmann, a memória cultural e a memória comunicativa se baseiam na transmissão e na comunicação. Neste contexto, a transmissão está no centro da abordagem tornando possível a expansão da memória humana. Candau afirma que "nada seria possível sem ela" (CANDAU, 2018, 106). Esta memória contada por quem a vive, traz nuances que ela mesma evidencia, assim, podemos considerar que o crescimento de determinado grupo pode estar associado à expansão de sua memória.

A preservação destas memórias em documentos arquivísticos, na formação de coleções e acervos, sendo guardados em um determinado espaço, físico ou virtual, pode torna-lo um canal de condução e comunicação desta memória entre grupos, pessoas, etnias, entre outras formas de organização social. Um lugar para pontos de lembrança. No entanto, se esta memória é capturada e isolada do grupo social a qual pertence, qual a justificativa de sua preservação?

Neste sentido é importante perguntar quais seriam os usos e funções dessa documentação arquivística responsável por "guardar" uma dada memória? Por muito tempo a academia se dedicou à arrecadação exaustiva de memórias, principalmente de povos considerados "primitivos":

> No início do século XX, a ideia de expedições para regiões "inexploradas" no mundo foi o tema principal da antropologia alemã, com um objetivo de pesquisa mais ou menos holístico, observando e registrando todos os tipos de dados, de fenômenos etnográficos a geológicos, e até mesmo musicais, por um único pesquisador. (LEWY, 2017, p. 254)

No entanto, o registro destes documentos passou por vários questionamentos, levando a discussões a exemplo do comitê intergovernamental para promover o retorno de bens culturais a seus países de origem ou sua restituição em caso de apropriação ilícita (Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in case of Illicit Appropriation – ICPRCP) da UNESCO criado em 1978.

Trazendo essas discussões para a documentação musical, nos perguntamos quais os impactos dessas práticas na escrita da grande história da música? Como as escolhas das histórias contadas e das silenciadas impactaram em como os diferentes grupos sociais se comportam em relação a música e sua salvaguardada.

O acervo LabEtno como lugar de memória das pesquisas etnomusicológicas do estado do Pará apresenta documentos, imagens, vídeos, entrevistas de diversas culturas musicais que não se detém apenas ao estado, mas também a outros lugares da Amazônia. Entre os acervos já disponíveis estão:

a) Encontro de Saberes: acervo físico e virtual realizado em parceria com a Universidade de Brasília e colaboração de Mestres de manifestações tradicionais do Pará;

b) Instituto Estadual Carlos Gomes e Escola de Música da UFPA: acervo virtual sobre memórias e produção musical de professores dessas instituições;

c) Rio Negro, fronteira entre Brasil, Venezuela e Colômbia, e Oiapoque, fronteira com a Guiana Francesa: acervo físico e virtual sobre Música Indígena na Amazônia;

d) Práticas Musicais no Pará: acervo físico e virtual sobre práticas musicais e, consequentemente, sobre Grupos e Mestres a elas relacionados;

e) Acervo Warao: acervo virtual registros em áudio e vídeo da etnia Warao, povo indígena imigrante da região do Orinoco, na Venezuela e que habita em Belém;

f) Acervo Arqueologia Musical Paraense: acervo físico e virtual consta de acervo físico com réplicas das peças arqueológicas dos povos Tapajônico e Marajoara cujas originais estão no Museu Paraense Emílio Goeldi, além de arquivos digitais e documentais;

g) Acervo Irmãos Nobre: acervo virtual oriundo de tese de Gilda Maia, contém cópias de composições musicais da família Nobre, depositados digitalmente no LABETNO;

h) Acervo Oiapoque, fronteira com as Guianas Francesas: acervo virtual formado por registros em áudio e imagens fotográficas de cultura musical dos povo Karipuna habitante da região do Oiapoque;

i) Acervo Pessoal Luiza Camargo: acervo físico da vida e obra da compositora e pianista paraense Luiza Camargo doado pela família para o LABETNO;

j) Acervo Iva Rothe-Neves: acervo virtual sobre a vida musical de Belém doados pela compositora e musicista paraense Iva Rothe-Neves.

É possível conhecer de forma mais detalhada estes acervosgeridos pelo LabEtno através do link https://www.labetno.ufpa.br/index.php/catalogo-de-acervos-do-labetno.

4. Possibilidades metodológicas

A arquivologia musical é um campo do conhecimento que tem se desenvolvido no Brasil nos últimos anos, existe potencialidade arquivista no Brasil, porém ainda é necessário muito trabalho devido a grande extensão territorial que se contrasta com um número reduzido de pesquisas dedicadas a compreensão destes arquivos, os estudos da área da arquivologia musical "aplicam-se aos arquivos de orquestras, coros, corporações musicais, escolas, editoras [de música], etc, mas também aos arquivos pessoais de regentes, compositores, instrumentistas e editores" (COTTA, 2006, p.17).

> Denominamos como arquivologia musical um campo de conhecimento que alia conceitos e técnicas da arquivologia tradicional as necessidades especificas para o tratamento técnico de acervos ligados a música, especialmente no caso de manuscritos musicais, mas também no caso de impressos, discos e até mesmo documentos tradicionais, como cartas missivas. (*Idem*, p.15).

No que tange ao LabEtno, estas pesquisas se estendem a dados etnográficos e outras fontes musicais e não musicais referentes aos grupos pesquisados, podendo ser encontrados fontes em suportes variados. Nesta perspectiva a arquivologia musical pode ser uma aliada para o tratamento dos documentos musicais no levantamento das coleções que fazem parte deste acervo, as linhas de pesquisa que são abordadas e suas interfaces com as outras subareas abraçadas pelo laboratório levando em consideração a proveniência dos arquivos e os pesquisadores responsáveis, tecendo diálogos com autores que tratam sobre arquivologia musical (COTTA, 2006; CASTAGNA, 2016), museus, memória e interdisciplinaridade (MIGNOLO, 1992; ANJOS, 2020).

Além das questões técnicas de tratamento e estudo dos arquivos, também acontecem os processos de restituição, com a devolução de cópias dos itens constantes no acervo LabEtno para os grupos pesquisados, observar mais próximo este trabalho e como se dá o registro das políticas de devolução dos dados/metadados (LEWY, 2017), pode nos ajudar a responder a questões problemas e refletir sobre a organização deste acervo com questões tais como: estar guardado para que? Estar guardado porquê? Quem pode acessar o que está guardado? É preciso necessariamente estar tudo no mesmo lugar? Como são essas estruturas de armazenamento? Quais os pontos de ligação entre os diferentes grupos de pesquisa que realizam essa atividade? Como se dá o compartilhamento de dados entre as instituições e elas mesmas, e como se dá o compartilhamento destes dados com a comunidade. É fragmentado? É eficaz? Buscando o perfil das pesquisas em etnomusicologia no Pará, usando como recorte o LabEtno, e os projetos vinculados a ele.

5. Considerações finais

São muitas questões éticas que cercam a formação e manutenção dos acervos em geral, não sendo diferente com o que está guardado no LabEtno. Esta não é uma proposta de retaliação da salvaguarda da memória, e sim de compreensão e reflexão das práticas arquivísticas no que desrespeito a etnomusicologia, em especial no estado do Pará.

Este trabalho se propõe futuramente não apenas a mapear o arquivo do laboratório mas também emergir nos processos de restituição das pesquisas de forma colaborativa com a academia e os grupos pesquisados. Preservando de maneira viva esta memória e a compreendendo como parte da cultura que está sempre em processo de transformação. Tendo em mente que compreender como os acervos foram constituídos e como se comportam também é uma das lentes da ciência que podemos usar para entender suas teias de informações.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos**.** Aprender com a pedra. *Revista Zum*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 27 de abril de 2020, https://revistazum.com.br/colunistas/aprender- com-a-pedra/. Acesso 17 de novembro de 2020.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, V. 19, n 1, p. 115 – 127, jan/jun. 2016.

AWAETE, Time'i. *Uyra Maraka Kauyrau'upy*: cantos dos jovens pássaros guerreiros. Organizadoras: Líliam Cristina Barros Cohen, Carla Romano Amaral. Belém: Programa de

Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2023. E-book (147 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1158. Acesso em: 17/03/2023

CANDAU, Joël. *Memória e identidade***.** 1. ed. 4. reimpr. São Paulo: Ed. Contexto, 2018.

CASTAGNA, Paulo**.** *Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da musicologia. Musicologia[s]***,** Barbacena, Minas Gerais, EdUEMG, 2016.

COTTA, André Guerra. BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e patrimônio musical***.** Salvador, EDUFPA, 2006.

COHEN, Líliam Cristina Barros; ESTUMANO, Jucélia da Cruz; MAIA, Gilda Helena Gomes (org.). **Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO): panorama das pesquisas em música na atualidade**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book (352 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/991. Acesso em: 17/03/2023.

COHEN, Líliam Cristina Barros; VENTURIERI, Leonardo Vieira. *Arqueologia musical amazônica*: catálogo de instrumentos tapajônicos e marajoaras pré-cabralinos do Museu Paraense Emílio Goeldi / Museu Nacional. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. 91 p. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1029. Acesso em: 17/03/2021.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2015, Belém.*Anais*... Organizadores: Sonia Chada et al. Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2015. E-book (199 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1011. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2017, Belém. *Anais*... Organizadores: Sonia Chada et al. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017. E-book (190 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1012. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2017, Belém. *Anais*... Organizadores: Sonia Chada et al. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017. E-book (286 p.). Tema: Redes colaborativas de saberes. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1013. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2018**,** Belém. *Anais*... Organizadores: Sonia Chada et al. Belém: Universidade Federal do Pará, 2018. E-book (405 p.). Tema: A construção dialógica do conhecimento musical. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1014. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2019**,** Belém. *Anais*... Organizadores: Adriana Couceiro et al. Belém: LabEtno/UFPA : GEMAM/UEPA, 2019. E-book (283 p.). Tema: Etnomusicologias: perspectiva e pluralidade. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1015. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 7.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2020, Belém. *Anais*... Belém: PPGArtes, 2021. E-book (306 p.). Tema: Etnomusicologia em tempos de pandemia: no ensino, na pesquisa e na extensão. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/956. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 8.; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2021, Belém. *Anais*... Organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada et al. Belém:Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. E-book (213 p.). Tema: Etnomusicologias locais: saberes e fazeres. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1016. Acesso em: 17/03/2023.

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 9; COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA, 7; ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET, 4., 2022**,** Belém. *Anais*... Organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada et al. Belém:Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. E-book (213 p.). Tema: Trânsitos epistemológicos em Etnomusicologia. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1tnOIsnsokSFAXUcvA52pjnatjc6yrNlb/view. Acesso em: 17/03/2023.

LEWY, Mathias. "Com o arquivo de volta ao campo": A reinterpretação e recontextualização das gravações de Koch-Grünberg (1911) entre o povo Pemón. *Música em contexto*, Brasília Nº. 1 (2017): 253-291.

MARIANO, Mariluz *et al***.** *Vida dos Warao***.** Organizadores: Líliam Cristina Barros Cohen et al. Belém: Universidades Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2022. E-book (51 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/1039/7/Livro_VidaWarao.pdf. Acesso em: 17/03/2023.

MIGNOLO, Walter. Museus no Horizonte Colonial da Modernidade: Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade,* vol. 7, no13, Jan./ Jun. de 2018. (p. 309-324).

SILVA, Raimundo Piedade da. *Andanças e cheganças***.** Organizadores: Carina Malaquias de Lima, Liliam Cristina Barros Cohen, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book (95 p.). Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/931. Acesso em: 17/03/2023.

GT 7 - MATERIALIDADES MUSICAIS: POLÍTICAS DO VALOR, DA TÉCNICA E DO SOM

A AFRO-COLEÇÃO ETNOGRÁFICA DE ESCRAVOS AFRICANOS DO EXTREMO SUL DO BRASIL

Ana Paula Lima Silveira[1]
Universidade Federal de Pelotas
anapaulalimasilveira@gmail.com
GT 7 - Materialidades musicais: políticas do valor, da técnica e do som

Resumo: Esta comunicação pretende apresentar dados de uma investigação antropológica focada nas manifestações religiosas e musicais afrobrasileiras presentes no estado do Rio Grande do Sul (batuque, extremo sul do Brasil), tendo por base um conjunto de fontes documentais disponíveis tanto na Alemanha quanto no Brasil que tomam como objeto de análise uma coleção de artefatos rituais afrobrasileiros depositada no Museu Etnológico de Berlim e seus possíveis desdobramentos. A investigação se faz relevante tanto do ponto de vista arquivístico quanto do ponto de vista etnográfico e etnomusicológico, e pretende contribuir para o desenvolvimento de uma temática até os dias de hoje esparsamente estudada por pesquisadores. Trabalhando com uma combinação de novas fontes empíricas, conduzo "etnografia dos/nos museus e arquivos" de ambos os países envolvidos, confrontando as fontes alemãs com as brasileiras. Cabe salientar aqui que a primeira parte (Alemanha) já se encontra devidamente finalizada. As linhas interpretativas sugeridas aqui prevêem uma combinação de perspectivas teóricas advindas dos Estudos Pós-Coloniais dentro de uma Antropologia Contemporânea aliada às abordagens da Etnomusicologia.

Palavras-chave: Antropologia; música; religiões afro-brasileiras; escravidão negra; coleções; museu.

THE ETHNOGRAPHIC AFRO-COLLECTION FROM AFRICAN SLAVES IN BRAZIL'S SOUTHERNMOST REGION

Abstract: This paper aims to present data from an anthropological investigation focused on Afro-Brazilian religious and musical manifestations that take place in the state of Rio Grande do Sul (Batuque, southernmost Brazil), based on a corpus of documentary sources available in both Germany and Brazil that take as its object of analysis a collection of Afro-Brazilian ritual artifacts stored in the Ethnological Museum of Berlin and their possible developments. The investigation is relevant both from an archival and an ethnographic and ethnomusicological point of view, and aims to contribute to the development of a theme that has been sparsely studied by present-day researchers. Working with a combination of new empirical sources, I conduct an "ethnography of/in museums and archives" from both countries involved, comparing German sources with some Brazilian ones. It is worth noting here that the first part (Germany) has already been properly completed. The interpretative lines suggested here foresee a combination of theoretical perspectives arising from Post-Colonial Studies within Contemporary Anthropology combined with approaches from Ethnomusicology.

Keywords: Antrhopology; Music; Afro-Brazilian Religions; Black Slavery; Collections; Museum;

1. Os instrumentos musicais religiosos de pessoas escravizadas no extremo sul do Brasil

Retrato ímpar da religiosidade afro-brasileira, a Coleção Pietzcker pode ser considerada a única coleção etnográfica afro-americana em Berlim e uma das mais antigas presentes em qualquer museu europeu, abarcando um conjunto de objetos rituais provavelmente de escravos africanos contrabandeados para o extremo Sul do Brasil. Contando com originalmente 67 artefatos de ritos afro-brasileiros, tem sua origem no estado do Rio Grande do Sul e chegou a Berlim em 1880, doada ao então Museu Real de Etnologia (*Königliches Museum für*

[1] Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAnt / UFPel), orientada pela Profª. Drª. Adriane Rodolpho e co-orientada pelo Prof. Dr. Pedro Luís Machado Sanches. Esta comunicação está fundamentada em meu anteprojeto de doutorado apresentado ao Programa como ingressante.

Völkerkunde) pelo comerciante-viajante alemão Wilhelm Pietzcker (Karg, 2007).

Pode ser considerada como uma das mais extraordinárias de seu gênero por dois motivos: primeiro, porque foi adquirida durante o período de escravidão no Brasil e, segundo, porque não o sul, mas sim o nordeste do Brasil, especialmente o estado da Bahia, é conhecido como o "berço" da religiosidade afrobrasileira. Isso significa que esses objetos são importantes documentos do período de formação dos ritos afrogaúchos. Os escravos africanos no RS vieram, em sua maior parte, de grupos étnicos de língua bantu de Angola e da área do Congo (Oro, 2002). Suas noções de fé sobreviventes no extremo sul do Brasil são chamadas de Batuque, sendo o mais conhecido o Candomblé da Bahia, mais ao norte.

As diferenças entre o batuque e o candomblé decorrem das diferentes origens étnicas dos escravos africanos. Entre os artefatos da coleção estão insígnias (ferramentas de orixás), adornos rituais de iniciados (colares, pulseiras, chapéus), recipientes (de uso sacrificial), figuras 'antropomórficas' como bonecas, instrumentos musicais como *adjás* (sinos), entre outros. A maior parte dos objetos é ornamentada com búzios, elemento decorativo de origem africana, alguns deles quase completamente cobertos pelos mesmos. Exercer rituais de matriz africana constituía ato proibido no Brasil durante o século XIX. Mesmo assim eram realizados em segredo em terreiros, onde a polícia costumava reprimir continuamente (Lírio de Mello, 1994). Confiscados durante uma grande invasão policial a uma reunião religiosa secreta dirigida por um "mago negro" ('*Neger Zauberer*') à cerca de 100 negros e negras, os artefatos teriam permanecido apreendidos em uma delegacia da província riograndense, destinados à destruição, até serem adquiridos pelo colecionador por meio de uma suposta "doação ao hospital local" (Hermannstädter, 2002, p.25), cuja contribuição permitiu retirá-los de seu contexto original e enviá-los como "presente de acolhida" ao então recém diretor do *Königliches Museum für Völkerkunde*, o etnólogo Adolf Bastian, considerado o pai fundador da Antropologia Alemã. No que tange aos únicos instrumentos musicais existentes na Coleção Pietzcker (VB 254, VB 255, VB 263)[2], pode-se afirmar que somam três *Adjás* ao todo.

2. Três *Adjás*: múltiplos sons, algumas narrativas

Quem define um *Adjá*? Como ele pode ser definido? A quem se dirigem os diferentes usos desses instrumentos musicais dentro do *Batuque*? Em que contextos de atuação o *adjá* é

[2]Esses números se referem à Lista de Objetos da Coleção Pietzcker (Slg. Pietzcker 1880), neste caso tão somente aos instrumentos musicais (*Glocken*) de acordo com os Livros de Inventário de Etnologia Americana (*Inventarbücher der StudiensammlungAmerikanischeEthnologie*) e às Atas de Aquisição do Museu Real de Etnologia (*Erwerbungsakten aus Amerika Vol.6 undVol.7, 1879-1881*). Os itens indicados constam em Fichas de Catalogação *(Karteikarten)* (Karg, 2007, p. 40-1).

identificado? Como articular os discursos dos/as diferentes interlocutores/as relacionados a esses instrumentos? Qual é o significado do *adjá*? E como essas narrativas sobre os mesmos se organizam?

A reflexão sobre essas perguntas permite entender como tal instrumento musical religioso adquire significados diferentes para os mesmos sujeitos em função do lugar a partir do qual ele é identificado e dos destinatários a quem os discursos de identificação se dirigem. E, ainda, que os diferentes lugares podem oferecer significados convergentes quando os diferentes interlocutores/as se encontram unidos por objetivos em comum. Interessa para esta reflexão o modo como um mesmo instrumento musical é descrito por diferentes interlocutores/as, ou seja, de que forma ele é identificado no que diz respeito aos seus usos e às suas práticas religiosas e musicais do território e cosmologia afro brasileiros a que supostamente pertencem. Partindo desses questionamentos, apresento assim um estudo de caso relacionado às comunidades religiosas de afrodescendentes do extremo sul do Brasil (Rio Grande e São José do Norte), que apresentam algumas dessas narrativas que compõem a complexidade deste bem.

3. Metodologia

Fiz uso de práticas de investigação compartilhada, em particular da pesquisa-ação participativa, tal como nos trabalhos de Braga (1998, 2003) e Tygel e Nogueira (2006). Utilizando-me desta metodologia, como defende Thiollent (2003), obtive um maior engajamento por parte principalmente das percussionistas de *Nação Jêje* (Rio Grande/RS), mas também –não menos importante – por parte da mãe-de-santo*Mãe Vane d'Ogum*e sua filha-de-santo *Alaíde do Xangô*(Nação Jêje descreverem os *adjás* – instrumentos comumente utilizados nas práticas religiosas e musicais de toda e qualquer *casa-de-santo* – sendo clara a percepção, por parte dessas, da importância da valorização de seus conhecimentos e das diferentes estratégias utilizadas entre espaço privado e público.

Nas palavras de uma de minhas interlocutoras, Eneida Guterres Menezes, mais conhecida por *Eneida d'Oxalá com Xapanã* (conversação em 06/08/2022), "o adjá é, digamos, um instrumento por excelência condutor de axé que usamos para acessar o sagrado"(Terreiro de Nação Jêje - Rio Grande/RS). Já para a sua sobrinha, Rosa Inêz Guterres Menezes Vaz, reconhecida como *Rosa do Bará com Oxum,* também percussionista da Religião, do mesmo terreiro, o *adjá* adquire outra conotação (conversação em 06/08/2022). "Não é só uma mera sineta a ser batida (...), porque o efeito desse som é, incomparavelmente mais poderoso, mais eficaz e mais rápido que qualquer palavra dita".

Aquilo ressoou em mim, e era quase como estar lendo Nietzsche, isso quando este nos lembra da sua relação com a música. *"Diante dos sons as palavras só podem ocupar um lugar de subordinação; obrigam-se a dobrar-se diante de todas as suas exigências"* (Nietzsche, 2017, p.51-2). A música representaria a realidade mais fundamental (*Urgrund*). *"As palavras reproduziriam os fenômenos. Atrás dos fenômenos a realidade mais fundamental"*(ibidem, p. 48).

Por outro lado, para Vane Menezes, mais conhecida como Mãe Vane d'Ogum (Terreiro Nação Jêje – São José do Norte/RS), o *adjá* – e aqui mais especificamente refiro-me ao instrumento VB 263 – este último adquiriria um significado ainda mais especial. Ele não cumpriria apenas seu papel de "campainha", "sineta", repercutindo os sons do sagrado e portanto atualizando axé. Diferentemente dos demais (VB 254 e VB 255), o terceiro teria um uso diferenciado por possuir "acoplado" a si próprio um instrumento cortante (faca), o que faria, nas palavras dela (conversação em 05/08/2022), "mudar toda a simbologia em torno do que seja propriamente um *adjá*", tudo isso, segundo ela, "devido aos usos fundamentais a que um 'axé de faca' estaria implicado". Isto é, "enquanto se cortava algum animal o som que saía do *adjá* informava este ato [...] Aqui é como se o sacrifício fosse informado a todos até seu último momento, até o *adjá* parar de tocar". Práticas religiosas estão indissociadas das experiências sonoras unidas através de um mesmo instrumento. O som muda o sentido.

4. Conclusões preliminares

A sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual. Mesmo que pesquisas científicas mais recentes tenham recuperado este sentido enquanto seus aspectos físico, cultural e mesmo social, discursos analíticos no campo da antropologia permanecem centrados no imagético e são poucos aqueles que contrapõem a discussão sobre o som à predominância da visualidade nas ciências humanas e sociais (Pinto, 2001, p. 222). Aqui o som é, portanto, entendido como 'condutor de axé' (poder de realização), que aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos musicais considerados sagrados, neste caso, os *adjás*. Música é aqui, portanto, entendida como uma "forma de comunicação" que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural.

Referências

BRAGA, Reginaldo. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre*. A música no culto aos orixás. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1998.

_____. Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do Extremo Sul do Brasil. Porto Alegre, 2003. Dissertação. (PPGMS - UFRGS).

HEIDEGGER, M. *Origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, 1977.

HERMANNSTÄDTER, Anita. Symbole kollektiven Denken. Adolf Bastians Theorie der Dinge. In: *Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: 2005, S.44-55. [Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin, Neue Folge 71, 2002].

KARG, Silke. *„Afro-brasilianische Kultobjekte aus Rio Grande do Sul – die Sammlung Pietzcker“*. In: Baessler Archiv Band 55. Berlim: Dietrich Reimer Verlag, 2007. (p. 19 - 41).

LIRIO DE MELLO, Marco Antonio. *Reviras, Batuques e Carnavais*. A cultura de resistência dos escravos de Pelotas. Pelotas: Ed. Universitária/UFPel, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ORO, Ari Pedro. Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul. Passado e Presente. *Estudos Afro-Asiáticos*, Vol.24, N.2, Rio de Janeiro 2002, p. 345-384.

PENNY, Glenn. „Religiöse Kultobjekte afrikanischer Sklaven in Brasilien“. In: *Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?: Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Lit Verlag, 2005. p. 56-65. [2002]

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Antropologia: Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, Vol. 44, nº 1, 2001.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. *Batuque de Mulheres*: aprontando Tamboreiras de Nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande/RS. Editora Dialética: Belo Horizonte, 2020.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2003.

TYGEL, Júlia Z., NOGUEIRA, Lenita W. M. Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos. *III ENABET, Anais do III ENABET*, São Paulo, 2006.

IMPROVISAÇÃO LIVRE E PROCESSOS DE GRAVAÇÃO

Vinculação e ruptura com as propostas estéticas de um campo performático

Guilherme Furtado Bartz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
guilherme_bartz@hotmail.com
GT 7 - Materialidades musicais: políticas do valor, da técnica e do som

Resumo: Este trabalho traz reflexões a respeito das improvisações livres que são realizadas a partir de processos de gravação e sobreposição de performances produzidas em tempos diferidos. Tradicionalmente, a improvisação livre coletiva, enquanto campo estético-sonoro, caracteriza-se por ser um tipo de fazer musical no qual os músicos dividem um mesmo tempo e espaço, o que gera uma interação e comunicação musicais instantâneas entre os participantes. Isso faz com que a música seja elaborada em tempo real, a partir das intervenções dos improvisadores, adquirindo seu sentido durante o fluxo interativo das execuções. Todavia, no momento que os improvisos livres passam a ser registrados por meio de gravações, que posteriormente são sobrepostas, não mais ocorre o compartilhamento de uma instantaneidade e espacialidade no fazer musical. Constata-se, assim, uma ruptura temporal e espacial entre os atos criativos dos músicos, que "deveriam" – para fazer jus à proposta original do campo – se apresentar como simultâneos. Surge, então, o problema: improvisos livres gravados e superpostos contêm, ainda, as propriedades essenciais desse universo musical ou, pelo contrário, desvirtuam-no de maneira irreparável? Para tentar responder a esse dilema, baseio minhas análises em leituras bibliográficas e numa etnografia que realizei, entre agosto de 2020 e outubro de 2022, no Laboratório de Improvisação Musical Livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), durante a pandemia de coronavírus, circunstância que obrigou os frequentadores desse coletivo a interagirem de forma virtual, e não mais presencial, como usualmente se fazia até então.

Palavras-chave: Improvisação livre;gravação; Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS.

FREE IMPROVISATION AND RECORDING PROCESSES

Linking and breaking with the aesthetic proposals of a performative field

Abstract: This work brings reflections about free improvisations that are carried out from recording processes and overlapping performances produced in different times. Traditionally, collective free improvisation, as a sound-aesthetic field, is characterized by being a type of musical making in which musicians share the same time and space, which generates instantaneous musical interaction and communication between participants. This causes the music to be created in real time, based on the interventions of the improvisers, acquiring its meaning during the interactive flow of the performances. However, at the moment that free improvisations are recorded through recordings, which are later superimposed, there is no longer any sharing of instantaneity and spatiality in music making. Thus, there is a temporal and spatial rupture between the musicians' creative acts, which "should" – in order to do justice to the field's original proposal – present themselves as simultaneous. The problem then arises: recorded and superimposed free improvisations still contain the essential properties of this musical universe or, on the contrary, do they distort it irreparably? To try to answer this dilemma, I base my analyzes on bibliographical readings and on an ethnography that I carried out, between August 2020 and October 2022, at the Laboratório de Improvisação Musical Livre at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), during the coronavirus pandemic, a circumstance that forced the regulars of this collective to interact virtually, and no longer face-to-face, as was usually done until then.

Keywords: Free improvisation; recording; Laboratório de Improvisação Musical Livre at UFRGS.

1. Introdução

As reflexões aqui desenvolvidas partem de alguns aspectos investigados em minha tese de doutorado (BARTZ, 2022), cujo principal objetivo foi tentar compreender como os músicos que atuam como performers almejam atingir o que denominei como *busca pela*

excelência na performance musical. A fim de elucidar tal problemática, comparei dois campos de atuação bastante distintos: música erudita e improvisação livre.

A pesquisa feita no doutorado envolveu, para esses dois campos, etnografia e pesquisa bibliográfica, além de entrevistas com músicos. No que concerne à improvisação livre, também efetuei uma longa observação participante, na qual me coloquei na condição de livre improvisador ao lado das pessoas que investiguei. As reflexões contidas no presente artigo se debruçam especificamente sobre esse campo performático.

Quando elaborei o projeto da tese, em 2017, minha intenção era investigar situações de performances musicais *ao vivo*, nas quais os músicos interagiam em tempo real, compartilhando um mesmo espaço físico. Todavia, em inícios de 2020, justamente no momento em que eu tencionava iniciar o trabalho de campo, chegou ao Brasil a pandemia de Covid-19 – que, entre os inúmeros reveses gerados, ocasionou o cancelamento de todas as atividades culturais e educacionais pelo país afora.

Como, para a análise da improvisação livre, minha intenção era etnografar as atividades desenvolvidas no Laboratório de Improvisação Musical Livre da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e dado que, em março de 2020, as aulas da universidade foram suspensas, subitamente me vi impossibilitado de iniciar minha pesquisa. Apenas em agosto de 2020, quando se decidiu pela retomada, em formato virtual, do primeiro semestre letivo daquele ano, foi que pude iniciar a etnografia (*online*) junto ao Laboratório.

Assim, dos cinco semestres letivos em que frequentei o Laboratório, os três primeiros (agosto de 2020 a novembro de 2021) ocorreram num formato totalmente virtual; o quarto semestre (janeiro a maio de 2022), num formato híbrido – aulas à distância e presenciais –; e o quinto (junho a outubro de 2022), na modalidade presencial.

O aspecto mais importante a se destacar diante disso é que o planejamento inicial que eu havia formulado – etnografar improvisos livres performados *ao vivo e num mesmo espaço físico* – precisou ser radicalmente revisto, dado que as aulas do Laboratório passaram a ser ministradas, como informado, em formato virtual. Uma vez que essa disciplina da graduação em Música sempre apresentou um caráter eminentemente prático, constituindo-se como uma oportunidade para que os alunos tocassem em conjunto, surgiu, diante de todos os interessados, a seguinte dúvida: qual alternativa se poderia encontrar para contornar o problema de que, naquele momento, estava proibida a presença dos estudantes em sala de aula? O professor do Laboratório, Adolfo Silva de Almeida Junior, vislumbrou a melhor solução: cada aluno gravaria suas improvisações livres em casa e as colocaria à disposição, na internet, para que os demais colegas improvisassem sobre elas.

O procedimento funcionou muito bem, pois, ao longo do tempo que acompanhei a disciplina de forma virtual, foram disponibilizadas cerca de trezentas performances improvisadas pelos alunos – desempenhos que poderiam ser gravações solo ou performances sobrepostas a outras gravações (que geravam duetos, trios, quartetos, quintetos etc.).

Tal situação, contudo, logo produziu em mim questionamentos importantes. Fundamentalmente, o problema central era este: uma vez que a improvisação livre tradicionalmente se caracteriza por ser performada num mesmo tempo e espaço físico que são *compartilhados* pelos músicos – o que gera uma interação e comunicação musicais *instantâneas* entre os performers, algo muito caro a esse tipo de música –, os improvisos efetivados por meio de gravações (nos quais *não ocorre*, portanto, o compartilhamento de uma instantaneidade e espacialidade no fazer musical) poderiam ser, ainda assim, chamados de "livres"? Em outras palavras, improvisações livres gravadas e sobrepostas umas às outras não deixariam de conter uma propriedade essencial desse campo de performance musical, desvirtuando-o de maneira irreparável?

2. Sobre a improvisação livre

A improvisação livre é uma prática nascida na Europa, na década de 1960, a partir da convergência de duas vertentes básicas, o *free jazz* e a música de vanguarda de tradição europeia; ou, como prefere Aragon (2019, p. 19), de uma variedade de práticas oriundas de misturas diversas entre lógicas e rupturas verificadas no jazz e na música erudita. Desde seu surgimento, a improvisação livre se expandiu, diversificando-se e espalhando-se pelo mundo ao ponto de, atualmente, ser praticada por músicos de vários continentes.

Costa (2017, p. 8-11) propõe uma classificação da improvisação livre em subgrupos: (a) *solistas ou grupos de improvisação livre instrumental*; (b) *solistas ou grupos de improvisação livre mistos*; (c) *people who do noise*; (d) *música mista interativa*, *comprovisação* e *trabalhos de criação coletiva*; e (e) *soundpainting* e *conducting*.

Tal catalogação não esgota todas as possibilidades encontradas no universo da improvisação livre, já que existem outras manifestações artísticas que também se valem de processos que podem remeter, de maneira direta ou indireta, aos procedimentos comumente encontrados nesse campo. Além disso, tais categorias não são excludentes, visto que os limites entre elas nem sempre são claros.

Uma maneira reducionista de descrever a improvisação livre é afirmar que ela é uma improvisação *não idiomática*, ou seja, uma forma de criação musical espontânea que procura escapar dos idiomas (BAILEY, 1993), referentes (PRESSING, 1998, p. 52) ou modelos

(NETTL, 2004, p. 80-81) musicais. No entanto, essa definição é, em última instância, utópica ou ilusória, visto que nenhuma criação musical possui plena imunidade ao poder de *referencialidade* contido em todo e qualquer som – fator que faz com que qualquer improviso sempre remeta, em algum nível, a organizações ou complexos sonoros reconhecíveis ou já mapeados. Apesar disso, não é de todo incorreto caracterizar como *não idiomática* essa prática musical, pois uma de suas principais metas é propiciar aos músicos o maior grau de liberdade performática possível, convidando-os a prescindir das "camisas-de-força" representadas pelos idiomas, referentes e modelos musicais.

Outra característica importante é que cada performance de improvisação livre acaba se tornando um evento sonoro único e irreprisável: nesse campo, improvisam-se músicas nunca antes ouvidas e que jamais poderão ser repetidas, ao vivo, do mesmo modo. Existe aqui, sobretudo, a valorização da *impermanência* da criação, pois a busca se dá no sentido da constante novidade, originalidade e imediatismo da elaboração artística.

Nas performances de improvisação livre realizadas ao vivo, portanto, o *antes* e o *depois* adquirem, em termos temporais, uma relevância menor do que o *agora* – reifica-se o momento *presente*. Nesse campo, o material sonoro é construído e elaborado em tempo real, a partir das intervenções dos músicos, adquirindo sentido não previamente, mas *durante* o fluxo das interações – que delineiam seus caminhos em pleno devir. Por isso, antes da emergência de uma improvisação livre, os ouvintes – assim como os músicos – não conhecem o tipo de música que vão escutar, e, após a finalização da performance, não há como acessá-la novamente, visto que os performers são incapazes de repetir o mesmo desempenho nos mínimos detalhes.

Neste artigo, proponho também outra forma de categorização da improvisação livre: performances *solo* ou *em conjunto*. No primeiro caso, tem-se a situação de um músico que improvisa sozinho, sem dialogar musicalmente com ninguém e sendo responsável por conceber e executar toda a música. No segundo caso, há dois ou mais músicos que tocam juntos, interagindo em termos sonoros e se responsabilizando por dividir a criação da música (podem ser duetos, trios, quartetos, quintetos etc.).

Nos improvisos coletivos, os materiais sonoros produzidos por cada improvisador têm o potencial de influenciar a improvisação elaborada pelos outros indivíduos, uma vez que surge, diante de todos, a necessidade de escolher entre dois caminhos: interação ou desvinculação.

É claro que, na improvisação livre coletiva ao vivo, nenhum músico é forçado a interagir musicalmente com os colegas, mas o esperado é que esse entrosamento, em alguma

medida, ocorra, caso contrário surgem situações nas quais uma performance "solo" – no sentido de estar "surda" ao seu entorno sonoro – acaba simplesmente se sobrepondo a outro(s) improviso(s). Ainda que circunstâncias desse tipo possam acontecer, elas são raras e, sob certo ponto de vista, incoerentes, dado que o objetivo primordial de improvisar em grupo é justamente criar uma *comunicação* musical. O mesmo não pode ser dito, entretanto, sobre as improvisações livres que são gravadas e justapostas, pois, como se verá, uma gravação não é capaz de responder criativamente a uma segunda performance que lhe tenha sido sobreposta.

Há várias estratégias de interação musical a serem aproveitadas pelos músicos que improvisam livremente de maneira coletiva, mas, neste texto, deter-me-ei em apenas uma delas: o livre improvisador, diante dos materiais sonoros propostos pelos outros músicos, pode, esquematicamente, adotar dois caminhos básicos em suas ações musicais: *resposta* e *proposta* (COSTA, 2016, p. 126-127).

A primeira situação acontece quando o performer esboça uma sintonia com um elemento musical externo que surge, reforçando-o ou variando-o de alguma maneira. O segundo caso ocorre quando o livre improvisador desconsidera um material disponibilizado por outro músico, oferecendo, em troca, algo diferente, que pode ser aceito ou não por outro colega ou mesmo por todo o conjunto. É lógico que essa divisão binária é eminentemente teórica, pois, em muitos casos, é difícil especificar, com clareza, se um dado material sonoro se constitui como resposta ou proposta. Porém, ao menos essas duas noções auxiliam na compreensão sobre como acontece o fluxo das interações.

Nesse sentido, para que sejam possíveis as respostas e propostas, cada integrante do conjunto precisa ter a chance de, se quiser, oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral dos diálogos musicais (COSTA, 2016, p. 89). Trata-se de uma espécie de "postulado ético".

Encerradas essas considerações gerais sobre a improvisação livre, discutirei, a seguir, como tal prática musical era efetivada no âmbito do Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS.

3. Sobre o Laboratório de Improvisação Musical Livre da UFRGS

O Laboratório foi criado em 2011, pelo professor Adolfo, que o coordena até hoje. O coletivo destina-se a dois tipos de atividades: é tanto uma disciplina regular do currículo da Graduação em Música da UFRGS quanto um Curso de Extensão. As pessoas que o frequentam são, principalmente, estudantes da faculdade de Música, mas também há alunos de outros cursos e indivíduos da sociedade em geral que não são, necessariamente, universitários.

Durante a etnografia, fui percebendo que o grupo adotava alguns princípios norteadores que balizavam as performances. Um deles era que os livres improvisadores deveriam ter uma espécie de *compromisso moral* com a atividade, engajando-se de corpo e alma nos processos criativos. Nesse coletivo, buscava-se elaborar improvisos que despertassem o interesse dos ouvintes, fossem estes uma plateia ou apenas os vários músicos que estivessem tocando juntos.

Aliado a esse princípio, havia outro: quando tocavam em conjunto, os livres improvisadores precisavam aprender a dosar suas participações individuais. Para que um improviso livre soasse de forma relativamente equilibrada, cada instrumentista (ou cantor) deveria "calcular" o tamanho de sua contribuição sonora. Assim, em tese, num dueto cada músico seria responsável por 50% da música; num trio, por 33%; num quarteto, por 25%; etc. Se, num quinteto, um dos músicos decidisse tocar como se a música fosse 60% sua, só restaria 10% para cada um dos outros improvisadores (caso a divisão restante fosse igualitária), o que deixaria a música excessivamente desequilibrada.

Não é que tais assimetrias fossem proibidas – era normal que, vez ou outra, um músico se sobressaísse –, mas, se a disparidade fosse muito acentuada, feria-se o princípio ético que defendia que todos os improvisadores deveriam ter a mesma chance de (se quisessem) oferecer materiais sonoros que pudessem se tornar uma força significativa no tecido geral do discurso musical. A tentativa de "monopolizar" a execução de um improviso livre em grupo poderia gerar, ainda, uma disputa entre os músicos: nos casos em que um performer começava a aparecer demais, outro colega poderia decidir enfrentá-lo, também buscando espaço pela primazia da narrativa musical.

4. Sobre a improvisação livre feita a partir de gravações

Já referi que, dos cinco semestres letivos que durou minha etnografia, os três primeiros aconteceram na modalidade virtual – devido à pandemia –, o quarto, no formato híbrido, e o quinto, na forma presencial. Comparativamente, de todas as atividades realizadas no Laboratório, as performances musicais foram as que mais sofreram impactos quando se consideravam os contextos virtual e presencial das aulas, pois a experiência de improvisar livremente ao vivo ou por meio de gravações eram muito distintas.

Como expus, a proposta do professor Adolfo de que os estudantes gravassem, em suas residências, certo número de improvisos livres, disponibilizando-os na internet para que os demais alunos tocassem sobre eles, funcionou muito bem: ao longo do período pandêmico, cerca de

trezentas performances foram compartilhadas pelos participantes – gravações solo ou performances sobrepostas a outras gravações (que geravam duetos, trios, quartetos, quintetos etc.).[1]

Veja-se agora, em pormenores, como todo o processo funcionava. Um aluno, em sua casa, utilizava, por exemplo, um violão para improvisar livremente por três minutos, disponibilizando, em seguida, a gravação de sua performance na internet. Todos os demais estudantes do Laboratório tinham acesso a essa música (via plataforma Moodle) e poderiam improvisar sobre ela. Em dado momento, outro aluno, percussionista, decidia aproveitar o material, valendo-se de um pandeiro para improvisar sobre ele. Um terceiro estudante, violinista, escutava as duas gravações sobrepostas e acrescentava sua parte. Um quarto músico, tecladista, ouvia o trio e decidia empregar um sintetizador para justapor um novo material musical. E assim por diante. Não existia limite para o número de acréscimos que poderiam ser feitos, mas o máximo que testemunhei foram sextetos.

Havia, ainda, outra opção: um mesmo aluno poderia improvisar sobre gravações de improvisações que ele mesmo tivesse feito. Desse modo, surgiam duetos, trios, quartetos etc. criados por um único indivíduo.

Neste ponto, é preciso recordar a pergunta principal: tais procedimentos não são essencialmente diferentes das improvisações ao vivo, nas quais os músicos compartilham um mesmo *espaço* e *tempo*? É claro que são diferentes, e é sobre esse tópico que voltarei minhas reflexões a partir de agora.

Primeiro, deve-se ressaltar que, quando decidia improvisar sobre a gravação de um colega, um estudante poderia adotar duas estratégias básicas: ouvir uma ou mais vezes a improvisação de base antes de começar a executar seu improviso, ou simplesmente deixar a gravação tocar sem qualquer conhecimento prévio a seu respeito – simulando, portanto, uma situação de performance ao vivo.

No primeiro caso, quanto mais vezes o aluno ouvisse o improviso livre de base, mais previsível a música se tornaria para ele, o que lhe permitia planejar de maneira antecipada, às vezes em detalhes, as ações que seriam tomadas no momento de improvisar a sua parte. No segundo caso, a surpresa era absoluta, já que era impossível antever o tipo de sonoridade que emanaria dos alto falantes ou fones de ouvido. Uma terceira opção seria um meio-termo entre essas duas alternativas extremas: escutar apenas uma ou duas vezes alguns trechos da improvisação para conhecê-la superficialmente, mas não ao ponto de se familiarizar por completo com a música.

[1] Parte dos improvisos livres mais recentes produzidos no Laboratório pode ser sempre acessada no Soundcloud: https://soundcloud.com/nucleo-musica-improvisada – último acesso em 9 de agosto de 2023.

Essas três abordagens propiciam, por sua vez, reflexões importantes quando se considera um aspecto elementar do campo da improvisação livre. Para ir direto ao ponto, deve-se admitir que um músico que escuta várias vezes a gravação de uma improvisação livre – ou quiçá somente uma ou duas vezes –, antes de começar a improvisar sobre ela, em certo sentido burla o preceito estético básico do campo que diz respeito à *imprevisibilidade* dos processos criativos. Um performer que ouve, por exemplo, cinco vezes uma música antes de tocar sobre ela está, em muitos sentidos, mais preparado para a tarefa do que outro músico que não a escuta sequer uma vez. Mas, quais são, de fato, as implicações disso?

5. Considerações finais: incompatibilidades entre improvisação e gravação

Nesta parte final, refletirei sobre algumas inconformidades existentes entre o ato de improvisar e o ato de gravar os improvisos. Brown, Goldblatt & Gracyk (2018, p. 249-250), refletindo sobre o improviso no jazz[2], apontam que a improvisação musical corresponde a um processo de criação intrínseco ao momento da performance, e que, para apreciar, em sua essência, esse acontecimento, é necessário que os ouvintes presenciem, ao vivo, a singularidade das ações dos músicos. Porém, quando os ouvintes não testemunham tal evento ao vivo, a única opção de acesso à performance musical improvisada ocorre por meio de algum registro da mesma – digamos, uma gravação.

Todavia, uma gravação estabelece uma fratura no tempo: os ouvintes que escutam o registro da performance não compartilham a instantaneidade da experiência com os artistas que criaram a música. Além disso, a gravação permite a repetição do evento performático (caso o ouvinte a escute várias vezes), o que enfraquece o aspecto singular intrínseco à atividade improvisatória, enquanto acontecimento único no tempo. O resultado disso é a estabilidade e previsibilidade na apreciação auditiva – princípios opostos aos valores da improvisação, que preza justamente a surpresa da experiência, sua imprevisibilidade.

Se esse argumento é válido no que concerne aos ouvintes, ele também se aplica aos músicos que improvisam sobre improvisos gravados. Nessas situações também se constata uma grave ruptura temporal entre os atos criativos que são paulatinamente somados, mas que "deveriam" – para fazer jus à proposta estética do campo – se apresentar como *simultâneos*. Além disso, assim como se observa em relação aos ouvintes, os performers que escutam mais de uma vez um improviso livre antes de tocar sobre ele debilitam uma propriedade intrínseca à atividade improvisatória: ser um evento único no tempo. Com isso, tornam mais estáveis e

[2] Apesar do enfoque desses autores ser no jazz, acredito que as mesmas reflexões podem ser aplicadas ao âmbito da improvisação livre.

previsíveis músicas que, para eles, "deveriam" ser completamente instáveis e imprevisíveis. Por isso, na improvisação livre o ato de gravar as performances musicais dificilmente se harmoniza com os valores de transitoriedade priorizados pelo campo.

Outro ponto importante é que a diferença básica entre improvisar em grupo, ao vivo, e por meio de gravações é que essas últimas não interagem ativamente com os músicos que tocam junto com elas: se, no primeiro tipo de situação, é possível alcançar uma ampla comunicação entre os participantes, diante de uma gravação isso é impossível – ou melhor, é possível apenas pelo lado do músico que improvisa sobre a gravação.

O músico que improvisa em cima da gravação pode interagir com ela de forma livre – na realidade, nem tão livre assim, pois ela acaba servindo como um "guia" para seu desempenho –, mas a gravação *não pode modificar a si mesma* para interagir com o músico. Isso faz com que a comunicação e interação musicais ocorram, aqui, somente por uma das vias, e não pelas duas vias, como tradicionalmente é feito – o que fere a noção de *instantaneidade* da elaboração musical, tão cara ao campo. Quando improvisações livres passam a ser feitas num tempo e espaço diferidos, os diálogos possíveis entre as performances se tornam mais artificiais e ilusórios.

Foi ressaltado que, num improviso livre coletivo feito ao vivo, nenhum músico é obrigado a se relacionar musicalmente com os demais performers, mas existe a esperança de que tal entrosamento aconteça, senão surgem situações de *ausência* de comunicação musical entre os executantes. Todavia, é exatamente esse tipo de problema que acomete, inevitavelmente, os improvisos livres gravados e sobrepostos. A interação acontece aqui, de fato, apenas pelo lado do improvisador que sobrepõe seu material sonoro aos materiais já existentes. É claro que, se esse amálgama for bem feito, pode-se transmitir a ideia de que todos os materiais sonoros apresentados interagiram e foram produzidos em tempo real, ainda que isso seja falso.

Como consequência, comprometem-se as estratégias de *resposta* e *proposta*. Isso porque a gravação de um improviso livre solo somente pode apresentar propostas em relação a um segundo improviso livre que lhe seja superposto, mas jamais respostas. Esse segundo improviso livre, por sua vez, pode conter tanto propostas quanto respostas, mas elas nunca serão de fato acolhidas pelo primeiro improviso, uma vez que ele já se apresenta "fechado", formatado. Caso esses dois improvisos gravados sejam somados e recebam a intervenção de um terceiro improviso livre, a situação se repetirá: as duas gravações iniciais, aditadas, não poderão responder ativamente ao terceiro improviso – apenas lhe apresentar propostas. E assim sucessivamente, conforme mais improvisos gravados venham a ser colocados uns sobre os outros.

A impossibilidade de garantir, nestes casos, uma isonomia na ocorrência de propostas e respostas compromete, também, o preceito ético fundamental, destacado anteriormente, que defende que cada integrante do grupo musical tem, por princípio, as mesmas chances de, se quiser, oferecer materiais sonoros que possam se tornar uma força significativa no tecido geral dos diálogos musicais (COSTA, 2016, p. 89).

Outro aspecto problemático diz respeito ao tamanho das participações individuais nos improvisos livres gravados e superpostos. Nesse sentido, como já explicado, nas performances em que os livres improvisadores dividem um mesmo tempo e espaço, busca-se um equilíbrio de papeis (num dueto, cada performer responde por 50% da música; num trio, por 33%; etc.), e essas negociações acontecem, sempre, em tempo real. Quando um livre improvisador decide assumir a primazia do discurso musical, outro músico pode querer contestá-lo, enfrentando-o na busca pela hegemonia.

Em improvisos livres gravados e sobrepostos, tais "duelos" tendem a se tornar desiguais. Isso porque um músico que escuta várias vezes um improviso livre antes de tocar sobre ele acaba conhecendo previamente o tipo de discurso musical sobre o qual intervirá, o que lhe traz uma série de vantagens – como um poder maior para decidir se sua performance ficará num segundo plano em relação aos outros materiais ou se assumirá uma linha de frente na música. Infringe-se assim, novamente, ao princípio da equivalência das participações individuais.

Para que esse preceito venha a ser respeitado no contexto das gravações, somente se poderá contar com o bom senso dos performers (numa performance ao vivo, ainda que esse bom senso não exista por parte de algum músico do grupo, sempre há a possibilidade de que os demais integrantes o contestem musicalmente, contrapondo-se às iniciativas egoístas do performer que deseja aparecer demais).

Por óbvio, improvisos livres criados a partir de gravações superpostas também inviabilizam a tão importante *comunicação visual* verificada nas situações nas quais os músicos compartilham, ao tocar, uma mesma temporalidade e espacialidade. Sob essas últimas condições, os gestos e movimentos dos corpos dos performers costumam contribuir, em alguma medida, para o mútuo entendimento e direcionamento dos discursos musicais – algo inexistente no primeiro tipo de situação. Esse fato reforça, mais uma vez, o argumento de que as criações musicais que se valem de processos de gravação tendem a apresentar uma menor interação e comunicação reais entre os participantes.

Em improvisações livres gravadas e superpostas, a *instantaneidade* do fazer musical, tão característica do campo da improvisação livre feita ao vivo, perde força: o *antes* e o *depois* ganham primazia, em detrimento do *agora*. Nesse novo cenário, portanto, já não se valoriza

tanto o processo de construção musical em sua *imediaticidade* máxima, como se verifica nos improvisos livres feitos a partir de um mesmo tempo e espaço compartilhados.

Em vista de todos esses dilemas, retornam as perguntas centrais: os improvisos efetivados por meio de gravações poderiam ser, ainda assim, chamados de "livres"? Improvisações livres gravadas e sobrepostas umas às outras não deixariam de conter uma propriedade essencial desse campo de performance musical, desvirtuando-o de maneira irreparável?

Em minha opinião, esse não é o caso. A improvisação livre consumada a partir da sobreposição de improvisos livres gravados continua contendo as propriedades típicas desse campo, ainda que de modo atenuado. É como se tais estratégias de elaboração musical apenas enfraquecessem um pouco mais o adjetivo "livre" que o nomeia. No entanto, como nenhum improviso merece ser qualificado como plenamente "liberto", dado que a ninguém é possível criar uma música que parta do *nada absoluto* (pois, em última instância, não há como escapar do poder de referencialidade contido em todo e qualquer som), essa é uma modalidade de improviso apenas "menos livre" que as demais. Na realidade, as improvisações livres criadas a partir de gravações superpostas precisam ser vistas como *mais uma* possibilidade de manifestação musical encontrada dentro desse grande campo estético-sonoro dotado de matizes tão variados.

Referências

ARAGON, Leandro Almir. *Improvisação livre*: política da música e experimentação musical. Curitiba: Appris, 2019.

BAILEY, Derek. *Improvisation*: its nature and practice in music. Boston: Da Capo Press, 1993.

BARTZ, Guilherme Furtado. *A busca pela excelência na performance musical*: uma etnografia comparativa entre a música erudita e a improvisação livre, em Porto Alegre, RS. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

BROWN, Lee B.; GOLDBLATT, David; GRACYK, Theodore. *Jazz and the Philosophy of Art*. Nova Iorque: Routledge, 2018.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música errante*: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016.

_____. Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *ORFEU*, v. 2, n. 1, p. 6-20, jan. 2017.

NETTL, Bruno. Reflexiones en torno a la improvisación: un análisis comparativo. *Quodlibet – revista de especialización musical*, n. 28, p. 72-88, 2004.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In the course of performance*: studies in the world of musical improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 47-67.

MÚSICA POPULAR E CRÍTICA MUSICAL
Possíveis aportes da abordagem pragmática

Henrique Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro
hmartinsviolao@gmail.com
GT 7 - Materialidades musicais: políticas do valor, da técnica e do som

Resumo: Fortemente ligada ao estudo de sociedades não ocidentais, parte da literatura etnomusicológica atribui um caráter evanescente à música, tomando-a por objeto cativo do contexto performático. Segundo essa premissa, dispositivos materiais seriam ferramentas metodológicas servindo a propósitos analíticos, desempenhando um papel periférico em relação ao "real" evento musical, acessível somente pela investigação etnográfica contextualizada. Com o deslocamento das pesquisas etnográficas da dimensão intersocial para a intrassocial, e o progressivo interesse pela investigação musical em sociedades complexas os dispositivos tecnológicos passam a desempenhar papel relevante na construção social da música. Assumindo uma perspectiva de inspiração pragmática, este trabalho propõe pensar as críticas musicais elaboradas nos primeiros anos da década de 1960 como dispositivos que operaram e ainda operam relevante papel na definição performativa da bossa nova enquanto prática musical.

Palavras-chave: bossa nova; crítica musical; pragmática do gosto.

POPULAR MUSIC AND MUSIC CRITICISM
Possible contributions of a pragmatic approach

Abstract: Strongly linked to the study of non-Western societies, part of the ethnomusicological literature attributes an evanescent character to music, taking it as a captive object of the performative context. According to this premise, material devices would be methodological tools serving analytical purposes, playing a peripheral role in relation to the "real" musical event, accessible only by contextualized ethnographic investigation. With the displacement of ethnographic research from the intersocial to the intrasocial dimension, and the progressive interest in musical research in complex societies, technological devices begin to play a relevant role in the social construction of music. Assuming a perspective of pragmatic inspiration, this work proposes to think of the musical critics elaborated in the early years of the 1960s as devices that operated and still operate a relevant role in the performative definition of bossa nova as a musical practice.

Keywords: bossa nova; music criticism; pragmatics of taste.

Introdução

Fortemente vinculada ao ímpeto inicial de compreender a música do "outro", a produção etnomusicológica possui, em grande parte do seu escopo, denso ferramental teórico e metodológico para investigar, coletar e analisar materiais musicais de culturas contrastantes àquela atribuída ao ocidente. Assim, parte dos princípios fundamentais da disciplina consideram dispositivos materiais como meros utensílios metodológicos usados pelo pesquisador. Recursos como fonogramas e transcrições são, em grande parte das abordagens, registros de um aspecto isolado, fragmentado da música, que não teria relevância tomado como parte autônoma, mas apenas quando integrado à relação música/sociedade, isto é, uma vez que a análise musical esteja ancorada em uma análise das relações sociais que orientam e significam aquela organização sonora junto aos interlocutores do pesquisador.

Essa posição pode ser rastreada em passagens de autores canônicos que, a despeito do desenvolvimento epistemológico das ciências sociais, mantiveram um núcleo conceitual fortemente presente em parte da produção teórica atual. A relação entre música e contexto performático e social seria certamente parte disso. Assim, Hornbostel explicava na primeira metade do século XX que

> na vida do assim chamado homem primitivo, e especialmente dos negros africanos, música e dança tem um significado bastante distinto e incomparavelmente maior do que conosco. [...] Elas repousam ultimamente em condições psico-físicas. A moção corporal é liberta de esforço por repetições. É moldada em uma forma precisa, e procede de acordo com suas próprias leis e de forma parecida por si mesma. Junto a isso, e como parte apenas de um mesmo movimento, o discurso se forma ritmicamente e tonalmente. Portanto a vitalidade é elevada acima de seu estado normal. [...]. Música não é nem reprodução (de uma "peça de música" como um objeto existente) nem produção (de um novo objeto): ela é a vida de um espírito vivo trabalhando dentro daqueles que dançam e cantam. Eles são conscientes disso, e a sensação de estar possuído (ou inspirado) dá a seu canto e dança um caráter super-humano, conectado com a esfera da religião (HORNBOLSTEL, 1928, p.32).

Décadas mais tarde, tratando as responsabilidades e objetivos da etnomusicologia, Merriam explicava que

> música envolve não apenas som mas o comportamento humano que é um pré-requisito para a produção de som. Música não pode existir em um nível fora do controle e comportamento das pessoas, e diversos tipos de comportamento estão envolvidos. [...] Comportamento conceitual, ideação, ou comportamento cultural envolvem conceitos sobre música que devem ser traduzidos em comportamento físico para que se produza som. Aqui reside todo um processo de determinação do sistema de necessidades e conveniências da música, assim como o sistema de conceitos normativo e existencial. O comportamento social também deve ser considerado [...] (MERRIAM, 1980, p.14).

Na mesma esteira, John Blacking afirmará posteriormente que

> análises musicais são essencialmente descrições de sequências de diferentes tipos de atos criativos: elas deveriam explicar os eventos sociais, culturais, fisiológicos, e musicais nas vidas de indivíduos e grupos que levam à produção de som organizado. [...] Preocupações com o som como um fim em si mesmo, ou com os meios sociais para alcançar este fim, são dois aspectos da criatividade musical que não podem ser separados (BLACKING, 2000, p.99).

Produções recentes parecem beber dessa fonte, reposicionando performance e contextos performático como pré-requisitos da própria definição de música, que em função de seu "perfil eminentemente oral e temporário, está cativa do acontecimento e, por isso, tem uma existência evasiva e intermitente" (SARDO, 2022, p.6). Segundo essa premissa, dispositivos seriam uma contradição inerente à própria prática etnomusicológica:

> Essa condição oral e temporal da música conduziu a tentativas desesperadas de a *capturar*, utilizando diversos dispositivos de gravação, ou seja, de fixação do acontecimento. Tentamos com a transcrição partitográfica [...], com a gravação do som em suportes cada vez mais sofisticados e supostamente confiáveis, com a etnografia e com a videografia. De fato, todas estas operações encerram um verdadeiro paradoxo: tentamos fixar o objeto como forma de o tornar evidente (literalmente visível) e, no entanto, defendemos que o movimento é a condição da sua existência. O objeto, no caso da música, é infixável, porque, ao tornar-se imóvel (sem movimento), deixa de existir [...] (*ibidem*, *idem*).

O desdobramento do campo, entretanto, viu o interesse de parte dos pesquisadores pela diferença de deslocar de relações intersociais para as intra-sociais. A noção de alteridade, portanto, seguiu informando o interesse etnomusicológico, entretanto, deixou de se pautar pela caraterística "exótica" atribuída a um "outro", passando a se definir pela posição do pesquisador em relação a seus interlocutores. "O mais importante é que a diferença não mais simplesmente define o outro em relação a nós [...], mas é também uma condição interna de todas as sociedades e culturas humanas" (CAMBRIA, 2008, p.18).

No movimento que leva do interesse pelas "sociedades primitivas" à investigação das "complexas", parte do ferramental teórico também se renovou. Assim, em que pese a pertinência da constatação quanto à natureza evanescente da prática musical, a investigação da música pelas ciências sociais passou, com o passar dos anos, a tratar a relação entre música e dispositivos à luz de outros pressupostos.

Abordagem pragmática

Uma delas, a abordagem "pragmática" da música propõe estudar "'a música' aqui – e não simplesmente 'daqui'" (CHEYRONNAUD, 2002, p.20). Jacques Cheyronnaud assume a premissa de que "essa sociedade que de fato nos é próxima e familiar, o aqui, é não menos portadora historicamente de singularidades musicais" (*ibidem*, p.22). Isto implica se afastar da ideia de música definida por Sardo, rumo a um entendimento de música amplamente contaminado e transformado pelo desenvolvimento tecnológico e pelos usos que dele foram feitos. Nessa perspectiva, o desenvolvimento do sistema gráfico musical e o registro sonoro foram as respostas dadas pelo ocidente à evanescência da música tentando fixa-la reduzindo-a a objetos-suporte. Em torno desses suportes ergueu-se também um regime documentalista que passou a autorizar e confirmar a obra como entidade fechada, acabada e unívoca, "até determinar uma hierarquia das pertinências discursivas a seu propósito. Ou, caso se queira, os níveis de legitimidade do discurso no lugar das notas" (*ibidem*, p.24). Essa configuração termina por produzir e organizar as condições teóricas e práticas de realização daquilo que em nossa sociedade se convencionou chamar "música". Portanto, "estudar a música 'em geral'

em nossas próprias sociedades, seria então instruir essa configuração histórica de princípios, corpos de doutrinas, técnicas, práticas, equipamentos, etc., que nós especificamos pelo próprio termo [...] como dinâmica organizadora e instituinte" (*ibidem*, *idem*). Pensada dessa forma, a música "não preexistiria a essa dinâmica, ela seria uma resultante dela" (*ibidem*, *idem*). Segundo uma abordagem pragmática, portanto, "nossas sociedades não fazem somente 'a música' (compor, executar, interpretar, praticar, etc.): elas a fazem (produzir, organizar, instituir), abarcando aí quando elas falam. Fazer e Dizer, é aqui Fazer-ser" (*ibidem*, p.25).

Os relatos entre aquilo que se fala de um objeto e "a coisa em si" passam então a ser constitutivos da construção do objeto artístico em sociedades complexas. A dicotomia entre a atribuição de propriedades intrínsecas de um dispositivo a suscitar determinadas reações sobre os seres humanos, e a explicação social desta reação, compreendida como manifestação da força social sentida pelos humanos em função da eficácia simbólica do dispositivo, passam agir de forma complementar na relação entre prática musical e sociedade.

> Quanto mais influência, melhor. E se você pudesse ir aos poucos influenciando a qualidade do verniz, os procedimentos do mercado da arte, os enigmas dos programas narrativos, os gostos variáveis dos colecionadores que formam um longo cortejo de mediadores, então a qualidade "intrínseca" da obra não diminuirá – ao contrário, será reforçada. Quanto mais "afluência", melhor. [...] Objeto e sujeito talvez existam; mas tudo o que interessa acontece a montante e a justante. Apenas siga a corrente. Siga os atores, ou antes, aquilo que os faz atuar: as entidades em circulação (LATOUR, 2012, p.339).

Nessa esteira, Antoine Hennion (2007) tipifica dois tipos de atribuição de causalidades pelos atores sociais: na linear, a força sentida pelos membros de uma comunidade viria dos objetos desta cultura; já na circular a força seria sentida não em função das propriedades dos objetos, mas do grupo que os elege. Daí viriam as causas que os atores se dão e os modos de representação que alimentam as análises sociológicas (HENNION, 2007, p.46-7). Mais do que eixos mutuamente excludentes, "os suportes rivais da representação jogam sobretudo uns 'contra' os outros no sentido de uma sustentação cruzada: cada um só se desenvolve se apoiado sobre os outros. Todas as músicas se mantêm, refazem, se opõem combinando-os diversamente"(*ibidem*, p.496-97).Esses eixos abrem um largo espaço à música, que se realiza a partir da composição dos esforços perpendiculares aplicados a elementos tais como registros, instrumentos, sons, amadores, mídias, músicos, etc. Uma vez que os elementos musicais são alocados e definidos em um ou outro eixo, eles se tornam apreensíveis segundo um modelo de representação e ensejam a associação de "amadores e obras, fãs e ídolos, melômanos e um repertório, bens e mercados, artistas e públicos" etc. (*ibidem*, *idem*).

Levando em conta a hierarquia de pertinências discursivas sobre a música aludida por Cheyronnaud, os eixos de representação social fornecidos por Hennion e a constatação de que "os textos agem sobre o mundo, e circulam em redes práticas que nos ligam a situações" (LATOUR; HERMANT, 2004, p.5-6), proponho pensar críticas musicais como dispositivos atuando na construção, estabilização e manutenção de práticas musicais no contexto de sociedades complexas.

Assumindo essa premissa, creio ser pertinente tomar a interlocução travada na década de 1960 sobre a bossa nova (BN) como elemento relevante no processo de desenvolvimentos de juízos estéticos e critérios definidores ligados à prática desde os primeiros anos de sua emergência. Tomo os dois eixos de representação social propostos por Hennion – linear e circular – como categorias analíticas sobre as quais as críticas sobre a BN se assentariam.

Bossa Nova e crítica musical

Na década de 1960, periódicos jornalísticos cariocas e paulistanos reencenavam a discussão "tradição x modernidade" através das críticas musicais que veiculavam. A interlocução dessa vez fora ensejada pela prática musical que emergia a partir do lançamento em 1959 pela Odeon do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto. Os anos subsequentes viram a crítica em torno da BN dividida entre duas correntes: uma entusiasta da novidade, celebrava a música cosmopolita que se apropriava antropofagicamente de elementos musicais de países desenvolvidos e com isso enriquecia nosso populário; já a outra enxergava a prática como vilipêndio à música "autenticamente brasileira", cada vez mais aviltada, cujo processo de descaracterização atingia seu ponto crítico com a BN.

O primeiro grupo de críticos era composto pelo musicólogo Brasil Rocha Brito, o poeta concretista Augusto de Campos e o maestro Júlio Medaglia e o compositor Gilberto Mendes. A vertente crítica à BN encontrou sua expressão máxima nos escritos do jornalista José Ramos Tinhorão. Nos anos de 1966 e 1968 este corpo de críticas extravasava o registro das páginas de jornais em que foram impressas e fixando-se da forma mais estável em dois importantes livros sobre o tema, respectivamente, *Música Popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1966) e *Balanço da Bossa e outras bossas* (CAMPOS, 2012). Proponho que embora divergissem quanto ao mérito da BN, as críticas que compunham a interlocução trabalharam juntas para na construção e estabilização de aspectos centrais a ela vinculados. Para isso, faço uma breve incursão aos primeiros autores a polarizar sobre o tema: Brasil Rocha Brito e Tinhorão.

Eixo linear – As propriedades estéticas da BN

Texto a deflagrar a discussão, "Bossa Nova" de Brasil Rocha Brito propunha uma "apreciação técnica fundamentada que, através de uma análise minuciosa, permitisse situar melhor os característicos individualizadores das obras compostas dentro da nova concepção musical" (BRITO, 2012, p.17-18). "Concepção musical" por sua vez, consistiria em "um modo de se entender a composição ligando-a a uma estética e dando-lhe fundamentos e diretrizes básicas de estruturação. Os parâmetros musicais passíveis de serem estruturados deverão ser regidos em sua integração na obra por tais princípios" (BRITO, 1963, p.26). A ideia central, portanto, é a de que se estava diante de algo novo na música popular e o autor procurava demonstrá-lo recorrendo a análises e descrições do material musical que atribuía à BN.

O primeiro ponto do texto descreve a "posição estética da concepção musical bossa-nova", nele o argumento central se desenvolve em torno do aspecto inovador da "nova concepção musical" e a consequente necessidade de novos critérios definidores que dessem conta da renovação em curso. Dos cinco parâmetros propostos neste ponto, o terceiro versava sobre "O culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela". Um dos critérios definidores essenciais vinculados à prática, a capacidade de agregar elementos musicais de outras procedências – especialmente *jazz* e música erudita europeia – e regionais faria da BN uma música simultaneamente regional e universal. "Segundo o conceito da bossa-nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita", bastando "que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais" (*ibidem*, p.24).

O caráter simultaneamente regional e universal da BN se ligava à capacidade de compositores e interpretes "metamorfosearem" elementos tomados de músicas estrangeiras mesclando-os a outros encontrados em nosso populário produzindo obras originais. Desta operação resultaria uma produção musical brasileira qualitativamente distinta das demais. Esse processo de "metarmorfoseamento" musical seria, para Brito, um dos critérios a situar músicos dentro ou fora da prática. Por aí se explicava que o "pianista de grandes méritos" Dick Farney não fosse BN, mas um precursor. Embora o músico tratasse "as novas composições brasileiras como se fossem *be-bops*", "disso não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente" (*ibidem*, p.19). O mesmo critério excluía Johnny Alf da prática que Brito delimitava. Segundo o musicólogo, já

nos idos de 1950 Alf "incorporava procedimentos outros, emprestados às tendências mais atualizadas do *jazz*. Seus sambas-canções estavam mais próximos do *jazz*, do *be-bop*, do *cool jazz* do que de algo definidamente radicado em nossa música popular [...]" (*ibidem*, p.20).

A operação de mescla entre elementos musicais estrangeiros e regionais dependia da capacidade dos músicos identificarem "denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país" (*ibidem*, p.24). Dessa essência se poderia, então, "extrair material e possíveis procedimentos estruturais" (*ibidem*, *idem*). A análise do musicólogo não explica, nem fornece pistas do que seria objetivamente esse "metamorfoseamento", ou como saber se um músico lograra ou não fazê-lo, ela apenas descreve o material musical atribuindo a ele características intrínsecas a qualificar a BN.

Exemplo disso é a menção à "essência" e "espírito" do populário (*ibidem*, *idem*). Não há quaisquer definições do que seriam esses termos, mas ainda assim, eles aparecem como critérios objetivos do sucesso ou insucesso na mescla de elementos musicais jazzísticos/eruditos aos da música brasileira. Mais importante, os critérios dizem respeito à música, não aos músicos. Estes deveriam ter a sensibilidade e esforço necessário para identificá-los – essência e espírito – no populário elaborando assim uma realização musical original. Isto feito, o material musical, por si só, seria dotado de universalidade e regionalidade.

A estética que emprestava coerência à "nova concepção", portanto, pressupunha essência e espírito do populário nacional, a dar provas de se estar diante de um feito musical original, isto é, de algo novo na música popular, que embora pudesse se servir de material nacional, não se confundia com outras práticas musicais brasileiras. Para Brito, a BN tinha uma natureza estética própria, diferente, e o autor buscava demonstrá-lo descrevendo os recursos interpretativos analisando o material musical da prática.

Texto seminal para as produções que o seguiram, em uma seção inicial e três tópicos subdivididos em vinte pontos, "Bossa Nova" definia as ideias e critérios segundo os quais, a partir de então, uma música poderia ou não ser considerada BN. Para isso, lançava mão de conhecimentos técnicos de seu autor que, em uma análise exclusivamente pautada no material musical, conferia à prática um valor que era inerente à sua música.

Eixo Circular – as causas sociais da música

Servindo-se dos critérios definidores propostos por Brito, porém divergindo quanto ao mérito de seu objeto, Tinhorão compreendia a prática musical através de outra chave interpretativa. Para ele, "o complexo social é que determina o resultado da criação artística",

decorrendo disso que "o estudo da evolução dos temas da música popular e seu confronto com a evolução histórica da Cidade do Rio de Janeiro, de um ponto de vista sociológico rigorosamente científico mostra que uma coisa é reflexo da outra" (TINHORÃO, 1960, p.5). Seu principal esforço consistia em propor explicações sociais ao processo de aviltamento que enxergava na música popular. Este processo estaria ligado à expansão do capitalismo e principalmente à alienação que levava parte da sociedade, em especial a classe média, a aderir passivamente a gostos e maneirismos culturais "impostos" pelos Estados Unidos. Grandes eventos históricos como as duas grandes guerras teriam impacto direto e imediato sobre a nossa cultura, invariavelmente no sentido de descaracterizá-la no processo de expansão do capital internacional. Para o autor, o reflexo deste processo na música, atingira seu clímax no momento em que escrevia.

Apreendida sob as lentes do marxista, a alquimia musical que Brito enxergava na BN era tão somente a descaracterização progressiva que se asseverava tanto mais quanto se projetava a dominação dos países desenvolvidos sobre os periféricos. Para Tinhorão, a década de 1950 marcava a primeira geração de jovens do pós-guerra, crescida em uma cidade apartada pela corrida imobiliária, "os pobres na Zona Norte e nos morros, os ricos e remediados na Zona Sul" (TINHORÃO, 1966, p.36), estes, portanto, "completamente desligados da tradição" (*ibidem*, *idem*). A presença de elementos musicais norte-americanos e europeus não se justificava pela assimilação da música de outras culturas mesclada ao "espírito" do populário, mas pelo modelo econômico.

Assim, a mesma alienação "que levava o Presidente Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacional a fabricação dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas, para servirem à ocasião" (*ibidem*, p.36), orientava o processo de criação musical da classe média. Teria sido "dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram *montar* o novo tipo de samba" (*ibidem*, p.37). Para Tinhorão a BN era mera expressão de vetores estruturais incidindo sobre a cultura. Os marcadores estilísticos não se justificavam por propriedades estéticas, mas eram sintomas das forças sociais operando por detrás dos processos musicais. À alienação de atores desligados das práticas musicais tradicionais corresponderia uma música igualmente alienada.

> A intenção – em coerência com a euforia geral da população em face do chamado *desenvolvimento econômico* destinado a tornar o Brasil a *maior nação do mundo* – era a melhor possível, tendo o musicólogo Brasil Rocha Brito definido o movimento

> como "o culto da música popular no sentido de integrar o universal da música às peculiaridades específicas daquela" (*ibidem*, *idem*).

No entanto, contrastando com a interpretação que celebrava a presença de elementos musicais estrangeiros em nossa música, o jornalista criticava "a pretensão gratuita de chegar à universalidade pela transplantação pura e simples de processos musicais válidos apenas para os países que conseguiram impô-los ao mundo pela força de sua economia" (*ibidem*, p.58).

Tudo se passa como se grande parte das descrições musicais fornecidas por Brito aparecessem com sinais trocados aos olhos de Tinhorão. Nada se explicava por uma coerência estética interna à música, em consonância com o "espírito nacional" ou a "essência" do populário. Ao contrário. Onde Brito enxergava "precursores" com uma sensibilidade estética ainda verde que pavimentariam um caminho a desaguar na BN, o marxista reconstituía o crescente impacto do pós-guerra desfigurando a produção musical nacional. Tanto a "política da boa vizinhança" quanto o desenvolvimento do setor imobiliário no Rio de Janeiro mudando o cenário urbano apartando as camadas sociais teriam levado a classe média a desvalorizar "o tradicional" e se afeiçoar aos produtos norte-americanos – dentre eles a música (*ibidem*, p.53-4).

A despeito da problemática relação osmótica entre economia e cultura proposta pelo jornalista, seu esforço marca uma forma de pensamento vinculada a um eixo de representação distinto do de Brito. A denúncia dos "reais mecanismos" sociais operando sobre a construção dos gostos e o desenvolvimento da música popular remete ao modo de representação no qual a música é tida por símbolo através do qual o grupo se representa para os seus. Nada na BN é uma decorrência de seus próprios valores estéticos. A prática musical é, antes, resultado de vetores sociais estruturais que condicionam produção e recepção fazendo com que diferentes camadas sociais elejam/produzam diferentes objetos de representação. Pode-se, portanto, considerar que a análise do marxista, comprometida com a denúncia das relações sociais nas quais estariam inscritas, remetia ao eixo de representação circular, no qual, a força do objeto musical sentida pelos atores é real, porém não emana dele, mas das relações sociais que ele simboliza.

Considerações finais

Caso se considerasse as abordagens das duas vertentes críticas como "tipos puros" de representação social, a de Brito caracterizaria aquela na qual

> a relação do objeto é externalisante. Alinhando a música sobre a construção ocidental de uma arte autônoma, ela introduz uma distância forte entre o espectador e a obra; sobre o eixo assim estendido, as propriedades sociais, técnicas, estéticas dessa relação não mais têm que vir qualificar seus termos e suas modalidades: a

> música está lá, vejamos quem a consome, quem não tem acesso, quais influências tem a técnica ou as mídias sobre ela, como diferenciar as abordagens estéticas (HENNION, 2007, p.486).

Em Tinhorão, por sua vez, a

> definição social da relação musical procede ao inverso. Internalisante, ela põe de saída um espaço social no qual as músicas e os músicos se posicionam e se correspondem, significando uns nos outros as relações das quais o significado comum é social. Não é o social que é um qualificativo entre outros da música, é o musical que é uma das modalidades de visualização das relações sociais (*ibidem*, *idem*).

À luz da proposta de Hennion, portanto, pode-se pensar que nas primeiras críticas a respeito da BN "os termos da querela entre estetismo e sociologismo se encontram reformulados, como um conflito dual entre dois espaços, do qual cada um ensaia servir de referencial de base para posicionar o outro sobre seus eixos – é a quem será englobante, e quem será englobado" (*ibidem*, *idem*).

Isso porque, a despeito da divergência quanto ao mérito da BN, os textos reforçaram conjuntamente, tanto os critérios definidores da BN propostos por Brito quanto a percepção de que havia algo de "novo" ocorrendo em nossa música. Assim, mais do que relatos "externos" a seu objeto, definindo-o ostensivamente – a BN "está lá", pode ser apontada com o dedo e objetivamente definida – as críticas musicais parecem ter atuado como dispositivos operando uma definição performativa da BN, isto é, trabalhando para a construção, estabilização e manutenção de juízos estéticos a ela relacionados, operação ainda em curso em dois livros até hoje editados e considerados relevantes referências sobre o tema.

Referências

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Londres: University of Washington Press, 2000.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. A Tribuna. São Paulo, 23 de junho de 1963. 1º caderno, p. 26. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/153931_01/32736, acessado em maio de 2022.

CAMBRIA, Vicenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música e Cultura,* nº3, 2008.

CHEYRONNAUD, Jacques. *Musique, politique, religion*. De quelques menus objets de culture. Paris, L'Harmattan, 2002.

HENNION, Antoine. *La passion musicale*: une sociologie de la médiation. Paris: Editions Métailié, 2007.

HORNBOSTEL, Erich M. von. *African Negro Music*. Londres: Oxford University Press for the International Institute of African Languages and Cultures, 1928.

LATOUR, Bruno; HERMANT,Èmilie. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Sulina: Porto Alegre, 2004. pp. 39-63.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba: Bauru: Edusc, 2012.

MERRIAM, Alan. P. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1980.

SARDO, Susana Bela Soares. "A vertigem do movimento e a produção de conhecimento em etnomusicologia". In: *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2022.

TINHORÃO, José Ramos. Música de Carnaval II. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1960. 2º caderno, p. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/1380, acessado em maio de 2022.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. Rio de Janeiro: JCM, 1966.

GT 8- ARTES MUSICAIS AFRICANAS E AFRO-DIASPÓRICAS NAS AMÉRICAS

SAMBA EM BELO HORIZONTE
Uma etnografia nas alterosas

Carlos Magno Caetano
Universidade Federal de Minas Gerais
calosmcaetano@gmail.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas

Resumo: Este artigo propõe mostrar os aspectos mais relevantes de minha pesquisa de mestrado em andamento. Trata-se de uma investigação do samba e dos sambistas de Belo Horizonte ligados ao Coletivo de Sambistas Mestre Conga, grupo de instrumentistas, cantores e compositores da/na capital mineira. O coletivo, com mais de 60 participantes, surgiu em meados de 2020, no período de distanciamento social, objetivando pensar a condição do (a) sambista e do samba da cidade, principalmente no período da Epidemia da Covid19. O coletivo é formado por homens e mulheres, em maioria, negros (as) e periféricos (as), moradores (as) de vilas, favelas e regiões periféricas, abrangendo várias gerações do samba, desde iniciantes até os da "velha guarda", os mais antigos. Esse Coletivo desenvolve,desde então, ações de auxílio, salvaguarda e promoção da cultura do samba na cidade, encabeça a pesquisa do Inventário Participativo do Samba de Belo Horizonte, em andamento, juntamente com Projeto República / UFMG, e que tem como objetivo o reconhecimento do samba como Patrimônio Imaterial da cidade. Esse coletivo é nosso objeto de pesquisa. Buscaremos acompanhar a atuação desses (as) sambistas em seus shows, ensaios e encontros, suas composições musicais, suas vidas cotidianas e suas relações com/na cidade. Neste trabalho, visamos compreender as possíveis influências das diversas manifestações culturais observadas na cidade na configuração das práticas do samba desses sujeitos. Propomos uma investigação e análise dos aspectos sonoros, harmônicos, rítmicos e melódicos, dos conteúdos das letras, bem como das relações socioculturais que surgem dessas possíveis influências.

Palavras-chave: Samba em Belo Horizonte; cultura afrodiaspórica; etnografia de samba; coletivos de samba; pesquisa de samba.

SAMBA IN BELO HORIZONTE
An Ethnography in the High Hills

Abstract: This article aims to show the most relevant aspects of my ongoing master's research. This is an investigation of samba and samba makers from Belo Horizonte linked to Coletivo de Sambistas Mestre Conga, a group of instrumentalists, singers, composers and from/in the capital of Minas Gerais. The collective, with more than 60 participants, emerged in mid-2020, during the period of social distancing, aiming to think about the condition of samba and samba artists in the city, especially during the period of the Covid19 Epidemic. The collective is made up of men and women, mostly black and peripheral, residents of villages, slums and peripheral regions, covering several generations of samba, from beginners to those of the "velha guarda", the oldest ones. Since then, this Collective has been developing actions to help, safeguard and promote samba culture in the city, leading the research into the Belo Horizonte Samba Participatory Inventory, in progress, together with the República Project / UFMG, and which aims to recognize samba as the city's Intangible Heritage. This collective is our research object. We will seek to follow the performance of these samba makers in their shows, rehearsals and meetings, their musical compositions, their daily lives and their relationships with/in the city. In this work, we aim to understand the possible influences of the various cultural manifestations observed in the city on the configuration of these people. We propose an investigation and analysis of the sound, harmonic, rhythmic and melodic aspects, the content of the lyrics, as well as the sociocultural relationships that arise from these possible influences.

Keywords: Samba in Belo Horizonte; Afrodiasporic Culture; Samba Ethography; Samba Collectives; Samba Research.

Introdução

Como musicista de samba e sambista, posso afirmar que aprecio o estilo desde pequeno, quando meus pais ouviam discos de sambistas de grande apelo midiático como Beth Carvalho, Martinho da Vila e Cartola. Estudei violão na adolescência, mas logo voltei minha dedicação

aos estudos de percussão de samba. Tenho participado de vários projetos nesse meio, e pude conhecer várias gerações de sambistas da cidade, do pessoal da "velha guarda" aos mais jovens. Integro o projeto *Contando e Cantando a História do Samba*[1], o conjunto de samba *Grupo Nada Mal*, e muitos outros projetos ligados ao samba. Sou um dos fundadores, organizador, músico e instrutor de percussão dos blocos de carnaval de rua *Bloco do Bigod*e, *SBC – Samba, Bobagem e Cerveja* e *Bloco na Cadência do Samba* do carnaval de Belo Horizonte.

Em novembro de 2020, fui convidado a participar do Coletivo de Sambistas Mestre Conga, grupo criado em agosto daquele ano por Marcos Maia[2] e Chiquinho Maciel[3] para reunir sambistas e discutir propostas para o samba local. Envolvi-me nas discussões sobre o samba de Belo Horizonte e me tornei um dos 7 coordenadores desse coletivo, que conta com cerca de 70 membros. Naquele ano, o mundo foi acometido pela Pandemia do vírus SARS-CoV-2, havendo necessidade de implementar medidas de distanciamento social para controlar a circulação do vírus. Em Belo Horizonte, os locais onde o samba acontecia, bares, clubes, casas de shows, terreiros de samba ficaram sem funcionar. Os sambistas ficaram sem poder atuar, e muitos passaram por grandes dificuldades para se sustentar. É importante ressaltar que os sambistas da cidade são, em grande maioria, pessoas negras e pobres das periferias e favelas, e que têm a arte do samba como fonte de renda (Aredes, 2017).

Era necessário, naquele momento, discutir a situação do samba e dos (as) sambistas. Muitas questões surgiram sobre o samba na cidade, alguns diagnósticos como falta de visibilidade, desunião da classe e falta de políticas públicas voltadas para o setor, e passaram, então, a dar um norte na propositura das ações do Coletivo. O grupo apontou algumas ações importantes para o momento, e duas prioridades: 1) ações para amenizar as dificuldades dos trabalhadores (as) do samba durante a pandemia, e dar visibilidade ao samba e aos (as) sambistas; 2) discutir caminhos para o reconhecimento do samba como patrimônio cultural imaterial da capital.

Como participante e um dos coordenadores do Coletivo, pude ter contato com diversos atores da cultura do samba na cidade, e pude perceber algumas influências de outras manifestações culturais comumente observadas na capital mineira na prática do samba daqueles sujeitos.

Este projeto de pesquisa propõe, assim, uma etnografia a ser realizada nas rodas de samba dos integrantes desse coletivo. Os participantes do coletivo são homens e mulheres,

[1] Criado em 2000 pela cantora e pesquisadora Elzelina Dóris, promove ações pedagógicas e culturais de promoção do samba e da cultura afro-brasileira e de combate ao racismo.
[2] Historiador, produtor cultural e pesquisador do samba belo-horizontino.
[3] Sambista e produtor cultural.

negros e negras de todas as idades, em sua maioria, moradores das favelas e periferias de Belo Horizonte. Contamos nesse grupo com sambistas de todas as regionais da cidade. São cantores (as), compositores (as) e instrumentistas com grande vivência no universo do samba belo-horizontino e em diversos outros espaços e manifestações socioculturais.

Desenvolvimento

Primeiramente, devemos dizer que, quando falamos em samba aqui, estamos nos referindo a um samba reconhecidamente nacional, o "samba carioca". Um padrão estético amplamente reconhecido pelo senso comum. Um padrão surgido nos anos 1930 no Rio de Janeiro, apontado por Sandroni (2001) como da segunda fase do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro, e que, com algumas variações, predomina nacionalmente desde então (SANDRONI, 2001; FRANCESCHI, 2010; GALINSKY, 1996; CANDEIA & ISNARD, 1978).

Em Belo Horizonte, vejo uma reverberação dessa tradição que, recentemente, tem ganhado destaque na mídia e na ocupação da cidade. Notadamente, há uma crescente cobertura do carnaval da capital e, principalmente, dos desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos na Avenida Afonso Pena. A televisão, por exemplo, ampliou consideravelmente sua cobertura neste ano de 2023 (g1.globo, 2023). Outro fator é o vigoroso crescimento do carnaval dos blocos de rua, que ajudou a impulsionar o carnaval de passarela (Estado de Minas, 2023; DIAS, 2012), pois na medida em que mais foliões passam a ficar na cidade durante o carnaval, e que mais turistas são atraídos para esse carnaval, há um aumento no interesse do público pelos ensaios e desfiles das escolas de samba. Apontamos ainda as discussões sobre o reconhecimento do samba como patrimônio cultural imaterial de Belo Horizonte (Belo Horizonte, 2004), uma iniciativa do já mencionado Coletivo de Sambistas Mestre Conga, que vem discutindo e viabilizando, junto a outras instituições e o poder público, a criação de um inventário do samba da cidade.

Em minha trajetória dentro da cultura do samba conheci vários compositores e letristas que falam sobre a vida em Belo Horizonte, sobre costumes tidos no senso comum como "de mineiros". É o que podemos ver na letra do samba "Camelô", do cantor e compositor Mandruvá, em que ele reproduz o ambiente sonoro do centro da cidade, promovido, principalmente, pelos vendedores ambulantes e que tem uma "levada[4]" diferente no violão, que nos remete ao *Soul*:

> Quem passa pela rodoviária / quem segue pela Avenida Afonso Pena / desce a Avenida Amazonas / vai lá na Praça da Estação / sobe a rua Carijós, e vai lá no Psiu

[4] Compreendido aqui como o jeito de tocar o instrumento para caracterizar o gênero e/ou subgênero musical.

> / escuta todos os dias mais ou menos assim / olha a água! olha a água! olha a água! olha a água! / Agulhas de aço desentopem o seu fogão a gás. / Salão! salão! / Dentista, orçamento sem compromisso! / Olha a vassoura! Olha a vassoura! Olha a vassoura! Olha a vassoura! Olha vassoura! / Compro ouro! A avaliação é grátis. / Chip da Tim, da Vivo, da Oi e da Claro! / Dentista! Orçamento sem compromisso! / Olha a foto na hora é foto! / Foto na hora é foto! (Almanaque do Samba, 2020)

O uso de uma expressão bem conhecida que diz que mineiro "come quieto", que faz as coisas sem fazer muito alarde, e que está ligada ao "comportamento" atribuído ao mineiro, é vista na letra de "Samba Morena" dos sambistas Rodrigo Braga e Dudu Nicácio:

> Ah, o que eu faço com essa morena / Que tá roubando a minha cena / E me armando confusão / Dando sopa na minha cozinha / Dando força pra minha ruína / Esparramada pelo meu colchão / Rodopiando pelo meu terreiro / Sambando, cantando com o meu pandeiro / Quer tomar conta da situação / E controlar até o meu dinheiro / Por que vê que eu sou do tipo casamenteiro / Eu vou comendo quietinho feito um bom mineiro / Com fé em Santo Antônio sigo solteiro / Eu vou comendo quietinho feito um bom mineiro / Com fé em Santo Antônio sigo solteiro (Almanaque do Samba, 2018).

Percebo também, indícios de alguns sambas com "levadas" de violão no estilo conhecido no campo como Samba Rock, mas que parece indicar também uma possível influência do *Soul Music,* como foi minha impressão ao ouvir "Mistura" do álbum *Sambeiro – Trabalhadores do Samba* (Sambeiro, 2016), em que a própria letra já indica a possibilidade dessa mistura:

> É rap? Não, acho que é Reggae, hein! Ou Samba Rock? É isso ai, vamos nessa! Se liga nesse som, vem com a gente balançar. Mistura brasileira, ninguém vai se segurar. Samba Rock, Reggae, rap / Tá bacana tá legal / Então vem cante com a gente, sacudindo a geral (Sambeiro – Trabalhadores do Samba, 2016).



De outro lado, uma manifestação musical bem difundida e tradicional em Minas, o Calango, também pode ser ouvida em composições de sambistas como, por exemplo, na canção "Só na Manha" do cantor e compositor Serginho Beagá. Inclusive, com evidências, como podemos ver no trecho "Meu calango é longo, não é cobra, mas tem veneno. Meu calango é longo, não é cobra, mas tem veneno", e também na instrumentação com o uso do pandeiro de coro, e com solo de cavaquinho, sugerindo uma viola caipira, e o jogo de perguntas e respostas entre o cantor e a plateia, que são típicos do gênero musical Calango (LOPES; SIMAS, 2015).



Esses aspectos refletiam o que eu ouvia nos depoimentos dos "bambas[5]" nas entrevistas para o *Memórias do Samba de BH*[6]. Os depoimentos são ricos em afirmações

[5] São os sambistas dotados de grande virtuosidade na arte de fazer samba: tocar, cantar ou compor.

como "minha origem é da *black music*" do sambista Nonato do Samba, morador da zona leste (Silva, 2021); ou "congado e escola de samba anda todo mundo juntos, né. É tudo a mesma coisa" do cantor e instrumentista Raimundo do Pandeiro, morador do bairro Caiçara (Silva, 2021). Tais falas nos indicam possíveis influências de outras manifestações culturais da música em Belo Horizonte que podem ser elementos que influem na constituição estética e social do samba local. Carlinhos Visual, sambista nascido na favela da Serra, em sua entrevista ao mesmo projeto, lista vários sambistas de sua época que migraram do *Soul* para o samba, como se fosse um caminho natural:

> É porque eu sempre gostei da música negra, cara. E o *soul* é uma música negra. E o *soul* tem uma batida tão forte, cara, que ela ferve o sangue da gente. O *soul* na época. E não tenho nada contra cor, religião, cara, mas o *soul* na época ele só dava negro, tá entendendo? Aí eu falei "p[...] cara, quem tava no *soul* foi um pulo certeiro para o samba. Não tinha outra escolha, né. Aí foi todo mundo para o samba. Foi eu, na época, eh... Nonato, Tchulin, Paulinho Caiçara, Sandra Veneno, eh... Serjão, que já faleceu, Iara, Dequinho da Serra, Marília, eh... Cabeça, Edmar, que já foi embora, toda essa rapaziada da época foram pro samba (Silva, 2021).

Mais um exemplo de sambista da cidade indicando outras influências musicais no seu modo de fazer samba é Ronaldo Antônio da Silva, conhecido como Ronaldo Coisa Nossa, nasceu na favela da Pedreira Prado Lopes, lugar apontado por muitos como o "berço" do samba de Belo Horizonte. O cantor e compositor, em seu depoimento à série "Memórias do Samba de BH" diz não se considerar sambista, pois, na adolescência, algumas pessoas lhe disseram que ele nunca seria sambista, embora seja reconhecido como um dos mais expressivos sambistas da cidade. Ele diz que antes de se envolver com o samba "mexia com Rock e *twist*"(Silva, 2021). O trecho abaixo da sua canção "Um Sambista A Mais" aponta para uma "mistura" de estilos musicais que nos remete ao Ijexá bahiano, e uma condução diferenciada do contrabaixo, além de um trio de sopros, juntamente com uma marcação de samba com instrumentos, como pandeiro, surdo e cavaquinho. A própria letra do samba já aponta para esse diálogo entre o samba e a música internacional:

> Sonhei ser compadre de Netuno / não consigo pensar diferente / cantando e sambando reúno mil sereias em meu ambiente / chamo de mar o espaço coberto / praia local de harmonia / ponto de encontros, por certo / cultural opção de alegria / ondas essenciais envolvendo o que ali se propõe, afinal / musical popular concorrendo / a imortalidade internacional (Silva, 2021).

[6] Projeto do Coletivo de Sambistas Mestre Conga que realiza entrevistas semanais com os mestres e mestras do samba da cidade. As entrevistas são realizadas pelo Instagram do coletivo @sambistasmestreconga.

O uso da palavra ‘opção’ na letra da música parece fazer menção ao Bar Opção, um dos redutos mais antigos do samba de Belo Horizonte, cujo proprietário é o próprio Ronaldo.

Esses relatos nos sugerem alguns aspectos a ser investigados, levando em conta as variedades de manifestações da cultura musical belo-horizontina, o contexto sociocultural de suas realizações, incluindo também o imaginário do que seria “ser mineiro” (ARRUDA, M., 1990).

Algumas questões que vão orientar este projeto podem ser levantadas desde já: podemos encontrar características distintivas e peculiares a esse samba em BH? O que as origens e a história do samba de Belo Horizonte nos dizem sobre isso? O que os sujeitos, personagens dessa história, podem nos revelar? E os sambistas da “velha guarda”, o que dizem? Como se manifestam na prática do samba em Belo Horizonte as características sociais, culturais, econômicas, sonoras, sejam em seus aspectos rítmicos, melódicos ou harmônicos de manifestações culturais outras praticadas na cidade? Em que medida essas características são constituidoras de uma identidade de um samba belo-horizontino?

Justificativa

A literatura sobre o samba em Belo Horizonte é reduzida. Há poucos estudos, concentrando em temas específicos, como a dissertação Comunidade Bigode: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte que estuda sambistas ligados ao Bloco do Bigode, mostrando o trabalho desses músicos no dia-a-dia (ARRUDA G., 2022), mas não aprofundando na análise mais detida do tecido musical. Já o artigo O Samba no Contexto do Candomblé: Festa, Mito e Sacralidade como Experiência de Lazer aborda o tema do samba no contexto de um terreiro de candomblé da região metropolitana de Belo Horizonte, a relação entre o samba e a cultura religiosa, na perspectiva de uma experiência de lazer (Nigri, Debortoli, 2015).

Outro artigo, *Malandro mineiro é Malandro psicológico: sobre o mundo do samba na capital de Minas Gerais*, busca alguma identidade para o samba feito em Belo Horizonte, apostando no caráter do mineiro, a “mineiridade”. Baseando-se em depoimentos de sambistas, sugere que as características do mineiro, “sua quietude e discrição”, podem dar identidade ao samba local (Silva, 2016), o que Stuart Hall chama de “identidades culturais”, mas no âmbito das “identidades nacionais” (Hall, 2006). Entretanto, apesar da aparente convergência temática, o estudo não aprofunda nas características sonoras do samba de “Beagá”.

A tese *Práticas Musicais na Favela do Morro das Pedras em Belo Horizonte: Um Estudo Crítico Sobre Música e Modo de Vida* dedica um capítulo ao samba no contexto do Aglomerado do Morro das Pedras - Belo Horizonte. O trabalho evidencia que, naquele

ambiente, o samba convive com outros gêneros musicais como o funk, o rap, por exemplo (AREDES, 2017), mas sem aprofundar nas possíveis inter-relações entre esses gêneros.

Ainda cabe citar os trabalhos de Cinara Gomes e Taís Gomes (GOMES, C, 2010; GOMES T., 2022) que tratam da historiografia do samba da cidade e do processo de patrimonialização do samba de Belo Horizonte, respectivamente, trazendo dados importantes sobre essa manifestação, sem, no entanto, trazer suas relações com outras práticas sonoras desenvolvidas na cidade.

Ainda é importante destacar a importância do estudo das características do samba praticado em Belo Horizonte no mencionado processo de patrimonialização do samba belo-horizontino, no qual se inserem as ações do Coletivo Mestre Conga.

Em 5 de abril de 2021 o Coletivo realizou a "live" *Samba de Belo Horizonte: memória, história e patrimônio cultural*[7] (Coletivo de Sambistas Mestre Conga, 2021). O encontro contou com importantes sambistas locais, convidados do poder público - Secretaria Municipal de Cultura, representantes de universidades e do historiador e intelectual da cultura popular brasileira, Luiz Antonio Simas. A partir de então, várias outras ações foram realizadas até que, no final de 2021, uma vereadora ligada aos movimentos sociais e culturais criou uma emenda parlamentar municipal para subsidiar a pesquisa do Inventário do Samba da cidade.

Pensando na pesquisa do Inventário do Samba, uma parceria do Coletivo, Projeto República/UFMG e Secretaria Municipal de Cultura, acreditamos que seus resultados podem nos trazer importantes dados, quantitativos e qualitativos, sobre o samba, e para se conhecer melhor essa ocorrência na cidade, e nos apontar possíveis elementos característicos desta manifestação cultural. Participar da pesquisa do Inventário do Samba de Belo Horizonte será útil a este projeto de pesquisa, pois amplia as fontes de investigação, dando-nos um panorama mais amplo do objeto. Da mesma forma, esta pesquisa pode contribuir para o Inventário do Samba, fornecendo informações de uma análise musical mais detalhada.

O samba é uma manifestação cultural tradicional na cidade de Belo Horizonte, possui uma história rica que se confunde com a história da cidade. Há registros em jornais do final do século XIX (Diário de Minas, 1899) que apontam para a existência de formas musicais como o lundu, o maxixe, a umbigada, o batuque, o jongo, entre outras, na recém-inaugurada capital. Essas manifestações culturais musicais, entre outras, coincidem com muitas das formas apontadas como as "gestadoras" do samba no Rio de Janeiro (SANDRONI, 2001).

[7] Encontro ao vivo pelo canal do YouTube do Emergência Cultural do Midia Ninja . A *live* está disponível no próprio canal de realização https://www.youtube.com/watch?v=mKtP_krf7Sc&t=199s , ou pode ser vista no canal do YouTube do Coletivo https://www.youtube.com/watch?v=FCbF9udAHpo

Mas o samba, como qualquer manifestação cultural, é dinâmico, ajeita-se aos tempos, dialoga com vários outros movimentos sociais, culturais e políticos. Possivelmente dialoga também com toda essa "mineiridade", nossos modos de ser, de viver, de celebrar, de se alimentar. Essas interações podem provocar modificações no samba, em sua forma, suas letras e, possivelmente, em suas configurações musicais. E no caso de Belo Horizonte, outras importantes manifestações do estado, como Congado, a Folia de Reis, ou o Calango, além de manifestações da música estrangeira, a *black music*, podem ter influenciado na sua formatação, ao longo dos tempos, de um samba belo-horizontino.

Justifica-se, portanto, um estudo mais aprofundado sobre o samba feito em Belo Horizonte, em que se possa conhecer melhor e detalhar essa manifestação artística, mostrando suas características musicais, seus diálogos com outras manifestações musicais e culturais e com o cenário sociocultural da cidade.

Por fim, cabe pontuar que viabilizar pesquisas com temáticas e objetos de pesquisa que tratem de saberes frutos de culturas negras e subalternizadas, como é o samba (SPIRITO SANTO, 2016) pode se constituir enquanto um processo de afirmação e valorização dessas culturas. Sob essa perspectiva, destaco um dos doze pontos (objetivos) apresentados por Angela Lühning (2006), em artigo sobre a Etnomusicologia Brasileira e as Inquietudes em relação às músicas brasileiras, em que a autora trata da importância desse processo de reconhecimento:

> [um dos objetivos da Etnomusicologia seria] entender a busca da compreensão das diversas e diferentes culturas musicais brasileiras como uma chave para o reconhecimento das diversas identidades culturais, reconhecimento este necessário para convivência respeitosa e digna em uma sociedade pluricultural e pluriétnica." (LÜHNING,2006, p.50)

Objetivos

Geral

Identificar, descrever e analisar os aspectos musicais de ordem harmônica, melódica e rítmica, além dos aspectos socioculturais e históricos importantes na formação de possíveis características de um samba de Belo Horizonte, sobretudo no que as relaciona a outras práticas sócio musicais desenvolvidas na cidade, buscando compreender como se constitui a identidade mineira do samba de Belo Horizonte.

Específicos

- Descrever a história e a constituição do samba em Belo Horizonte.
- Identificar a dinâmica organizacional das rodas de samba dos sambistas do Coletivo de Sambistas Mestre Conga.

- Analisar o repertório, seus aspectos sonoros, suas letras e compositores em sua relação com o contexto social envolvido.
- Analisar as relações entre os participantes das rodas de samba e outras manifestações sócio musicais.

Metodologia

A etnografia é a metodologia escolhida para a realização dessa pesquisa. Como instrumentos desta pesquisa etnográfica, utilizarei caderno de campo, registros de vídeo, áudio e foto no contexto das rodas de samba onde os sambistas do coletivo atuam; realização de entrevistas em vídeo e/ou áudio com os membros do coletivo; pesquisa em acervos públicos e privados, como também na Internet, de registros fonográficos de sambas de compositores belo-horizontinos gravados em Belo Horizonte, além de outros registros como vídeos, áudios, entrevistas e podcasts.

Além dos procedimentos mencionados acima, farei acompanhamento de alguns sambistas em seus meios de convivência, nas suas comunidades, procurando compreender seus contextos socioculturais, suas relações com outras manifestações culturais de suas comunidades e da cidade como um todo.

Este projeto de pesquisa está inserido numa perspectiva etnomusicológica, buscando analisar, de forma detalhada, as estruturas musicais do samba, seus conteúdos líricos, seus aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos. Também serão considerados outros aspectos intrinsicamente ligados ao conteúdo sonoro – a dança e o gesto musical (MARTINEZ, 2002).

Considerações finais

Pesquisar o samba feito em Belo Horizonte é sempre desafiador. Há poucos trabalhos publicados sobre o tema e, em sua maioria, possuem um aspecto mais historiográfico, e/ou tendo objetos de pesquisa mais específicos, como questões religiosas, relações de trabalho dos fazedores de samba, ou um lugar específico de samba. Nosso objeto de pesquisa, embora seja um grupo definido, os sambistas do Coletivo de Sambistas Mestre Conga, possui uma representatividade grande, pois os membros são oriundos das mais diferentes regiões da cidade e região metropolitana. Não há pesquisas que atentem para os aspectos musicais dessa produção do samba na cidade. Debruçar sobre os aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, assim como sobre a poesia, além disso, atentar para a sonoridade, buscando identificar e entender possíveis influências de outros gêneros musicais na prática do samba na cidade é de grande relevância. Também se faz necessário mostrar as condições socioculturais dos (as) sambistas

da cidade, acompanhando o cotidiano desses fazedores, seus percursos pela cidade, seus momentos de lazer, momentos de ensaios, de composição de sambas, seus momentos de religiosidade e outros rituais. Pretendemos desenvolver uma pesquisa etnográfica sobre o samba belo-horizontino, estabelecer diálogo com as pesquisas já realizadas e com a pesquisa do Inventário Participativo do Samba de Belo Horizonte. Esperamos contribuir com a preservação dessa manifestação cultural na cidade e abrir espaço para novas pesquisas sobre o tema.

Referências

AREDES, Rubens. *Práticas musicais na favela do morro das pedras em Belo Horizonte*: um estudo crítico sobre música e modo de vida. Belo Horizonte, 2017. 321 f. Tese (Doutorado em Música). UFMG, 2017.

ARRUDA, Gabriel. *Comunidade Bigode*: uma etnografia do samba e do sambista em Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2022. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG, 2022.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1986. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987. doi:10.11606/T.8.1987.tde-26012022-172054. Acesso em: 2023-04-13.

BELO HORIZONTE. Lei nº 9000, de 29 de dezembro de 2004. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial e dá outrasprovidências. Belo Horizonte: Diário Oficial do município, 30 dez. 2004. Disponível em: https://dom-web.pbh.gov.br/. Acesso em: 30 dez. 2021.

BORGES, Cristiano. Carnaval 2023: g1 e TV Globo transmitem o desfile das escolas de samba de BH. g1.globo.bom/mg, 2023. Disponíel em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/carnaval/2023/noticia/2023/02/21/carnaval-2023-g1-e-tv-globo-transmitem-o-desfile-das-escolas-de-samba-de-bh.ghtml. Acesso em: 10 de abr. de 2023.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba*: a árvore que perdeu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.

DIAS, Paola Lisboa Codo. *Sob a "lente do espaço vivido"*: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea. 2012. Mestrado em educação, UFMG.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio*: de 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GALINSKY, Philip. *Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity*: A history of pagode samba movement in Rio de Janeiro. Latin American Music Review. vol.17., n. 2, p. 120-149., 1996.

GOMES, Cinara. *A História do Samba em Belo Horizonte*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música). Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

GOMES, Taís. *Sons, territórios e sentidos da música na cidade*: o samba como patrimônio cultural de Belo Horizonte. 2022. 36 f. Monografia (Licenciatura em Música) – Escola de Música, UEMG, Belo Horizonte. 2022.

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-Ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.

MARTINEZ, Rosalia. *Autour du geste musical andin*. In: Cahiers d'ethomusicologie, 14, 2001, 167-180.

NIGRI, B. S., & DEBORTOLI, J. A. O. (2015). *O Samba no Contexto do Candomblé*: Festa, Mito e Sacralidade como Experiências de Lazer. LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer, 18(3), 275–304. https://doi.org/10.35699/1981-3171.2015.1140.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SAMBEIRO. *Mistura*. Belo Horizonte: Estúdio Pato Multimídia: 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/4IEnDsTOpVMhC3x0EZnnPb?si=CocuYycgS52rxPo9EEaJeg&utm_source=whatsapp&nd=>. Acesso em: 13 de abr. de 2023.

SILVA, Carlos. [Entrevista concedida à Eliete Ná]. Belo Horizonte: 15 de jul. de 2021. Coletivo de Sambistas Mestre Conga. Duração: 62:35. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CRXgaKZgf_s/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

SILVA, Raimundo. [Entrevista concedida a Carlitos Brasil]. Belo Horizonte: 16 de set. 2021. Coletivo de Sambistas Mestre Conga. Duração: 72:01. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CT5wb1IASM2/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

SILVA, Raimundo. [Entrevista concedida a Carlitos Brasil]. Belo Horizonte: 18 de nov. 2021. Coletivo de Sambistas Mestre Conga. Duração:101:40. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CWcBfX7Akd9/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

SILVA, Ronaldo. [Entrevista concedida a Carlitos Brasil]. Belo Horizonte: 03 de jun. 2021. Coletivo de Sambistas Mestre Conga. Duração: 59:56. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CPrYkY6gB76/?igshid=MzRlODBiNWFlZA== Acesso em: 15 de set. de 2023.

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

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

O SAMBA DE BELO HORIZONTE: MEMÓRIA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL. Canal: Emergência Cultural. Youtube, 5 abr. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mKtP_krf7Sc. Acesso em: 10 abr. 2023.

SPIRITO SANTO. Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil. Petrópolis: KRB, 2016.

TUBAMOTO, Fernanda. *Carnaval de BH 2023*: maior edição da história deixa saudade entre foliões. Estado de Minas, Belo Horizonte, 26 de fev. de 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2023/02/26/interna_gerais,1462164/carnaval-de-bh-2023-maior-edicao-da-historia-deixa-saudade-entre-folioes.shtml. Acesso em: 10 de abr. de 2023.

O CONCEITO DE *TOQUE* NO CANDOMBLÉ

Uma crítica candomblecista às noções de "padrão rítmico" ou *pattern*

Ferran Tamarit
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
ferran.tamarit@gmail.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas

Resumo: Um *toque* de candomblé representa uma complexa tecnologia ancestral que tem como objetivo, entre outros, estabelecer e concretizar um espaço-tempo ritualizado através da ativação da força vital (*axé*) que impregna todos os elementos que compõem as casas-templo (*terreiros*) e sua comunidade de humanos e não-humanos. Nesse processo, as "artes musicais" devem ser entendidas como elementos propiciadores desse princípio fundamental que visa a movimentação energética e a comunicação entre o *òrun* (o mundo espiritual) e o *àiyé* (o mundo terrenal ou humano). No entanto, há no senso comum musical ocidentalizado uma tendência a reduzir essa complexidade aos seus componentes sonoro-musicais, especialmente àqueles relativos à dimensão associada ao ritmo – processo agravado pela incorporação da noção de "padrão rítmico" ou *pattern* como substituto ou síntese possível de cada um desses *toques*. Proponho aqui refletir sobre as dimensões mais profundas dessa noção fulcral para o *musipensar* candomblecista e evitar assim o seu esvaziamento e a potencial apropriação deste de forma acrítica e consumista.

Palavras-chave: *Toque*; Candomblé; *Musipensar*; Padrão rítmico.

THE CANDOMBLÉ'S CONCEPT OF *TOQUE*

A Candomblecist Critique of the Notions of "Rhythmic Template" or *Pattern*

Abstract: A candomblé *toque* represents a complex ancestral technology that aims, among other things, to establish and concretize a ritualized space-time through the activation of the vital force (*axé*) that permeates all the elements that make up the temple-houses (*terreiros*) and their community of humans and non-humans beings. In this process, the "musical arts" should be understood as elements that promote this fundamental principle that seeks energetic movement and allow communication between the *òrun* (the spiritual world) and the *àiyé* (the earthly or human world). However, there is a tendency in Westernized musical common sense to reduce this complexity to its sound-musical components, especially those related to the dimensions associated with rhythm – a process aggravated by the incorporation of the notion of "rhythmic template" or *pattern* as a substitute or possible synthesis of each of these *toques*. I propose here to reflect on the deeper dimensions of this notion, which is central to Candomblecist *musipensar*, and thus avoid its emptying and its potential appropriation in an uncritical and consumerist way.

Keywords:*Toque*, Candomblé*, Music-thinking; Pattern*.

Introdução

Dentro do candomblé, o conceito de *toque* – quando referido à performance instrumental e à sua transcriação dançada – não estabelece um campo semântico liso e consensual. De fato, se trata de um termo que emoldura, entre outras, duas das características essenciais das performances sonoro-musicais afro-latino-americanas e caribenhas: a pluralidade e a polissemia. Assim, *toque* pode fazer referência tanto ao nome que damos àquilo executado pela seção instrumental em cada terreiro, como às partes que a compõem (temos, por exemplo, um *toque* chamado *Agueré* tocado para o orixá *Oxossi*[1], que está

[1] O orixá *Oxossi* é uma entidade caçadora que representa no panteão yorùbá a realeza, a fartura e a riqueza.

formado por *toques* combinados dos quatro instrumentos da orquestra). Pode ainda se referir, de forma genérica, as próprias festas e cerimônias públicas como um todo.

O conceito de *toque*, portanto, remete primeiramente à própria ação de "tocar", tanto na sua dimensão musicológica formal e estrutural, como nas suas dimensões sensorial, perceptiva e político/estética. No entanto, é preciso enfatizar que, como deixa claro o conceito de "artes musicais[2]" proposto por Meki Nzewi (1997), os *toques* no candomblé não são simplesmente "música" pois formam parte de uma complexa performance multissensorial que combina estímulos diversos e um extenso e variado leque de objetos materiais e simbologias. De fato, como nos informam Raul Lody e Leonardo Sá:

> Os toques cerimoniais não são 'obras', não são ritmos apenas, não são padrões. Entendê-los é concebê-los como aspecto, como parte de um todo articulado mais amplo, bem mais abrangente, tanto no sentido material direto quanto no referente à sua projeção simbólica e significação religiosa ou ideológica (LODY; SÁ, 1989, p. 20, grifos no original)

Os pontos levantados por ambos autores me parecem fulcrais pois há na literatura e no senso comum (musical) uma tendência a simplificar e associar metonimicamente os *toques* unicamente com a sua componente rítmica – especialmente quando abordados a partir de dispositivos heurísticos como os "padrões" ou *patterns*[3].

Como *tamborero*, pesquisador e afro-religioso, quero nessas poucas páginas apontar que esta "confusão", aparentemente ingénua, traz à tona parte do lastro potencialmente nocivo de um racismo latente que esvazia e silencia a grande riqueza e profundidade ontológica, cosmológica e epistemológica que as religiosidades negras afrodiaspóricas mantêm em forma de conceitos e práticas *musipensadas*[4]. De fato, a superficialidade com que por vezes são tratados *conceitos candomblé-orientados*[5] como *toque* remete a uma tendência muito arraigada em certos setores do universo musical que encarnam, por vezes de forma acrítica,

[2] Conceito África-centrado – oposto ao cartesianismo euro-centrado – que situa o tocar, o cantar, o dançar e a dramatização em um universo conceitual em que cada um deles tem papeis iguais ou quase-iguais.

[3] A noção de *pattern* ou "padrão" rítmico é de uso comum em muitos manuais e escolas de música – assim como em diversos contextos "de rua" da afro-latino-américa e do caribe. É também um conceito que não somen-te se aplica à dimensão "rítmica", pois é utilizado também para o universo harmônico e melódico. Assim, não pretendo rejeitar por inteiro essa noção – pois corresponde de fato a um recurso, muitas vezes heurístico, que atua como um modelo para a análise ou a transmissão de certos elementos de uma cultura musical. O que estou criticando é que no candomblé, tal como eu o aprendi com meus mestres e mestras, este carrega um viés exces-sivamente simplificador que acaba por esvaziar o próprio conceito *toque*. Ou seja, estou criticando-o em base à premissa que os conceitos precisam fazer sentido no contexto em que são performados e/ou *musipensados*.

[4] Na minha pesquisa de doutorado, parto da minha condição de *tamborero* para cartografar um "saber fazer" musical *sentipensado* que proponho conceituar como um *musipensar*: uma práxis sistemática em volta dos tambores rituais/sagrados e da complexa teia relacional das "artes musicais" afro-latino-americanas e caribenhas.

[5] Termo próprio que tenta dar conta de *fundamentos* e epistemologias próprias do candomblé mas não exclusivas deles – por isso orientado e não centrado – pois se encontram dispersos ao longo das performances sonoro-instrumentais afro-latino-americanas e caribenhas de um modo geral.

uma das faces mais perversas do racismo culturalista brasileiro ao se apropriarem de força e potencial epistémico e musicológico desses *musipensares* esvaziando-os, des-racializándo-os e transformando-os em produtos e/ou objetos simplificados e aptos para o consumo.

Os *toques,* sua organização e sua nomeação desde uma perspectiva candomblecista

Para nós candomblecistas, um *toque* é primeiramente e antes de tudo uma complexa tecnologia ancestral que tem como objetivo estabelecer e concretizar um espaço-tempo ritualizado através da ativação da força vital (*axé*) que impregna todos os elementos que compõem as casas-templo (*terreiros*) e sua comunidade de humanos e não-humanos para permitir a conexão (nesse caso entendida como um processo ampliado de comunicação sensível) entre os seres humanos e as entidades espirituais que nos acompanham.

Um *toque*, de uma forma geral, é parte de um conjunto de cerimônias que preparam os corpos individuais e coletivos de toda a comunidade para essa comunhão do *òrun* (o mundo espiritual) com o *àiyé* (o mundo terrenal ou humano). Se trata de "sincronizar" ritualmente todos os elementos que convergem no espaço-tempo do terreiro para permitir essa conexão e por isso podemos pensar no *toque* como uma forma de ativação ou sintonização sinérgica através de uma práxis ritual que aponta para uma ecologia do sensível ampliada que engloba o ser humano como parte de uma dinâmica interrelacional que não o separa do resto da natureza e dos elementos e seres (visíveis e invisíveis) que a compõem.

Nesse complexo processo, as "artes musicais" devem ser entendidas como elementos propiciadores desse processo. Aquilo "musical", deve ser entendido como parte de uma dinâmica comunicacional no sentido mais amplo do termo e como uma transposição do princípio civilizacional da oralidade e da própria fala para o âmbito maior da performance – um espaço em que seus usos e sentidos são amplificados e elevados a uma dimensão supra-humana a partir da mediação de diversos instrumentos, tecnologias e entidades.

Nessa sinergia, pode ser entendida a centralidade que a dimensão traduzida magistralmente pelo conceito de "artes musicais" de Nzewi (1997) tem na hora de pensar os *toques* no candomblé: a fala dos tambores conjugada ao discurso dançado envolvendo rezas e *cantigas* (cantadas ou declamadas) que narram o eterno ciclo sem-fim das diferentes culturas negras em diáspora, multiplica e potencializa o poder comunicacional da palavra proferida cotidianamente e permite essa conexão entre *òrun* e *àiyé*. Como propõe Kofi Agawu (1987) no seguinte diagrama, a palavra seria o "gesto" primordial que vai se transmutando num fluxo circular/espiralar como um discurso multimídia: falado, cantado, tocado e dançado:

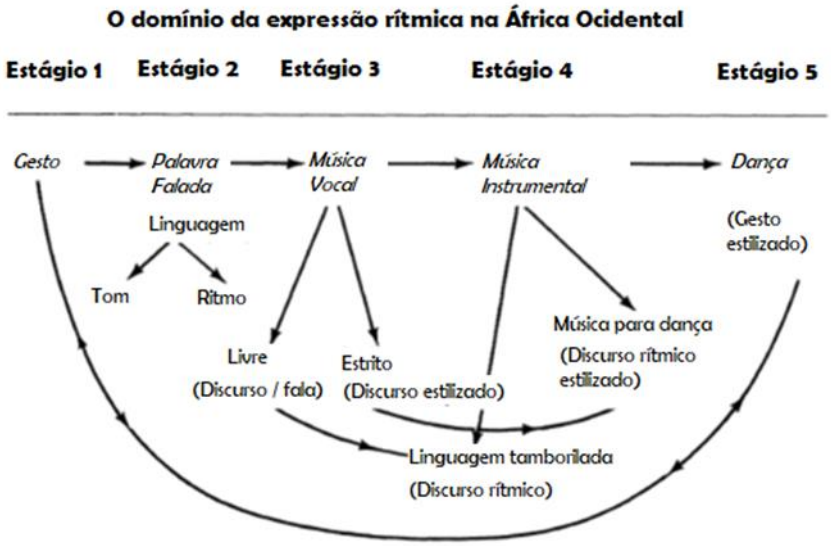


Figura 1 – Representação dos domínios de expressão rítmica na África Ocidental.
Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, os *toques* desde uma perspectiva candomblecista, como *fundamentos* e princípios *exúdicos*[6], são intrinsecamente controversos – tanto no que se refere à sua organização, como à sua execução ou nomeação: podem ter nomes distintos entre os diferentes terreiros (alguns inclusive não tem nenhuma denominação específica) e apresentam variações ao longo da própria Bahia e das suas "diásporas secundárias[7]" no resto do território brasileiro. De fato, poderíamos chegar a nos perguntar se seria possível ou adequado tentar estabelecer uma nomenclatura e uma classificação desses *toques*. O seguinte trecho extraído de uma das entrevistas que realizei durante minha pesquisa e recolhido na minha tese – nesse caso com o *babalorixá Claudecy D'Jagun* – exemplifica o quão complexa pode ser uma pergunta aparentemente simples como "quantos *toques* você conhece?":

> cada orixá tem o seu *toque* específico, ne? Então dependente do *toque* específico, aí rola uma contagem de *dobras*, ne? Você acaba dobrando porque, pelas *cantigas*. Então, se você tem *Iansã*, o *Adaró*; como o *Agueré* de *Oxóssi* muda uma coisa. A cantiga é outra então, assim, a coisa vai dobrando aí... Então os orixás acabam a família. Um exemplo *Oxóssi... Omolu... Ossanyin*... Essa família, então você acaba repetindo coisas, ne? *Oxumarê... Nanã*... Então assim, mas cada um tem seu *toque* específico, ne? Como o *Igbin*, como o *Alujá* de *Xangô*. É um *Jiká* para *Yemanjá*. E o *Ijexá* de *Oxum*. *Logunedé* também. O *Opanijé* pra *Omolu*. Mas rola as *cantigas* também né? É um exemplo, *Nanã* dança *Opanijé*, *Oxumarê* se botar, dança *Opanijé* com *Omolu*. E isso acaba dobrando. Não tem como... como contar mas acho 16

[6] São os princípios civilizacionais que sustentam o candomblé, chamados de *exúdicos* pelo *babalorixá* e escritor Márcio de Jagun (2021) pois assim como *Exú* – orixá da comunicação, senhor das encruzilhadas e mensageiro e juiz de *Olofin*, o Deus criador – são alicerçais e fundantes de boa parte da cosmogonia e filosofia dessa religião.

[7] Tomo aqui o conceito de *diáspora secundária* a partir de Frigério (2005, p. 136), que o considera "o mais importante desenvolvimento recente na história das religiões afro-americanas [...]" e que define como um processo de expansão para além das suas "[...] fronteiras étnicas e nacionais. Não estão mais confinadas nas cidades ou nos bairros em que se desenvolveram, mas estenderam-se através dos limites provinciais, e cada vez mais além das fronteiras nacionais". Ou seja, esta proposta pode servir como base para explicar tanto a expansão do candomblé baiano fora do estado como o seu relativo embranquecimento.

> *toque*. Fora cada orixá. Fora o *Tanimobé*, *Akakaumbó*, é... *Bata* vai aumentando de 16, uns 20, 21 *toques*. *Omelê*... (CLAUDECY, 2021, p. 371[8])

Assim, podemos ver um primeiro ponto de controvérsia em relação à organização e nomeação dos *toques*: existem *toques* que estão ligados a algumas entidades, os quais podem por sua vez, em função do momento ritual, incluir outros orixás relacionados ou "familiares". Ou seja, não existe um princípio claro de nomeação nem de contagem dos *toques* que existem numa *nação* de candomblé(nesse caso, o Claudecy está se referindo à chamada *naçãoketu*) e isso poderia estar relacionado, em parte, à formação e estabelecimento sócio-histórico dessa religião, como bem aponta o *alagbê*, músico e professor Iuri Passos:

> cada terreiro tem uma... tem uma forma de... melhor dizendo: se preservou né, a sua quantidade de ritmos. A gente tem aí, no *Gantois*, pode dizer que tem os dezesseis ritmos mais suas variantes. O que são variantes? São ritmos que foram sendo tocado com... com... com o *rum* fazendo uma *base*, e o *rumpi* e o *lé* fazendo outra *base* ou... tendo essa inversão, né? [...]. É importante dizer também que muitos ritmos se perderam o... o nome – ou não chegavam nem aqui com um nome, melhor dizendo – porque já estava tudo muito claro no contexto do que estava acontecendo, então não tinha necessidade de... de tudo o que está acontecendo ali, em se tratando dos ritmos, ter um nome 'tal nome'. Hoje eu vejo muita gente aí inventando o nome e dizendo que tem um monte de nome para 'tal' ritmo, e não tem nada a ver (IURI, 2021, p. 423)

Assim, por exemplo, no terreiro do *Gantois* se reconhecem, segundo o próprio Iuri Passos, dezesseis *toques* e suas "variantes" – que poderíamos relacionar com essas *dobras* que o Claudecy aponta acima, às quais determinam, em função das *cantigas* associadas a cada momento ritual, qual será a "base" do *rum* e dos atabaques que acompanham. Ao mesmo tempo, num outro trecho da mesma entrevista, Iuri trouxe outra reflexão que me parece importante: a necessidade de nomear os *toques* poderia ser algo estranho em alguns contextos ritu-ais, pois dentro das comunidades não foi preciso dar nome a tudo pois "estava [tudo] muito claro no contexto do que estava acontecendo" (IURI, 2021, p. 423). De alguma forma, não se-ria preciso nomear algo culturalmente normatizado e incorporado à dinâmica ritual cotidiana, algo corroborado na entrevista que realizamos com a *iyalorixá* e percussionista Thainara Castro:

> Hoje eu chamo de *vassi* porque antigamente a gente não tinha muita... minha avó falava assim 'ah! me dá um *ilú*, me dá um *agueré*' e a gente sabia o que era, mas *vassi*, pra mim, é uma... um conhecimento assim novo né? E por assim... assim que a gente descobriu as classificações, foi mesmo direcionado ao orixá: ah, vamos com uma *vassi corrida* é *Ogum*, um *agueré* é *Oxóssi*, né? (THAINARA, 2021, p. 396)

[8] Por se tratar de extratos das entrevistas transcritas por inteiro nos anexos da minha tese de doutorado, optei por referenciar cada trecho a partir da forma que utilizei na mesma. Assim, coloco o primeiro nome de cada entrevistado, seguido do ano que realizamos a conversa/entrevista e da página dos anexos de onde o trecho foi reproduzdo. Maiores informações podem ser encontradas em Tamarit (2023).

Por conseguinte, alguns *toques* tiveram sim um nome específico ligado à alguma entidade característica que é invocada ou saudada com ele – *Ilú* (ou *(A)daró*) para *Iansã*; *Agueré* para *Oxossi*, *Opanijé* para *Omolu*, etc. – e outros (aqueles mais genéricos ou aqueles tocados para todos ou quase todos os orixás do panteão, como o *varsi*) continuaram sem um nome específico ou só foram nomeados com o passar do tempo. Estamos assim diante de um claro exemplo de como o candomblé é um universo dinâmico e em constante evolução e transformação. Acreditar que deveria se manter ou que se manteve imutável por séculos é relegar o candomblé ao ostracismo e à atemporalidade.

Há mais um ponto que me parece interessante a ser levantado nessa discussão, que pode ser exemplificado a partir da seguinte reflexão extraída da entrevista que realizei com o músico e professor chileno, radicado em Salvador, José Izquierdo:

> quando eu comecei a aprender sempre me diziam: 'não, isso está bem, isso está errado, isso está bem, isso está errado', e é difícil porque as vezes esse que 'está errado' é uma pessoa que o está fazendo 'bem' faz muitos anos, ou seja, 'bem' dentro disso que 'está errado' – segundo o ouro. [...] Assim, por exemplo, vem, vem, vem *ogãs* de diferentes lugares, *tatas* de diferentes lugares, sabes? [...] E ele vem, toca de essa forma. Quem sou eu para lhe dizer que está errado? E quem sou eu para dizer que esse não é um *toque* e é outro *toque*? Porque não podemos dizer que é o mesmo. Não é o mesmo. Então ali, somente com isso, pensemos... podemos pensar – não sei, tal vez por uma coisa de respeito também... Seria possível pensar que existe um... um *varsi* paulista? Seria possível dizer que... que... pode-se tomar como uma derivação tal vez do *varsi* baiano? E pode ser mais complexo, porque não é só em São Paulo que se toca isso[9] (IZQUIERDO, 2021, p. 510)

Assim, seguindo essa provocação poderíamos colocar a hipótese que nos processos de dispersão do candomblé desde as matrizes baianas até outros estados e regiões do Brasil, possivelmente tenham se dado processos de reconfiguração e recriação de muitos desses *toques*. Creio que como apontamento preliminar, esta poderia ser também uma faceta importante na hora de compreender essas controvérsias e essa pluralidade.

Por outro lado, mesmo dentro do próprio contexto soteropolitano, poderíamos ainda nos perguntar sobre os efeitos do processo de estabelecimento das principais "matrizes" do candomblé de Salvador a partir da segmentação de uma comunidade primigénia (que com o tempo acabaria se consolidando no espaço que hoje ocupa o *Ilé Àṣẹ Ìyá Nasò Ọka*, ou a *Casa Branca do Engenho Velho*) – como recolhido na tradição oral e na historiografia. Se

[9] "cuando yo comencé a aprender siempre me decían: 'no, eso está bien, eso está mal, eso está bien, eso está mal', y es difícil, porque a veces ese que "está mal" es una persona que lo está haciendo "bien" hace muchos años, o sea, "bien" dentro de eso que está "mal" – según el otro. […] Así, por ejemplo, viene, vienen, vienen *ogãns* de diferentes lugares, *tatas* de diferentes lugares. ¿Sabes? […] Y él viene, toca de esa manera. ¿Quién soy yo para decirle que está mal? ¿Y quién soy yo para decir que ese no es un *toque*? Y es otro *toque*, porque no podemos decir que es el mismo. No es el mismo. Entonces ahí, solo en eso, ya pensemos... podemos pensar – no sé, tal vez por una cosa de respeto también – ¿será posible pensar que existe un... un varsi paulista? ¿Será posible decir que... que... se puede tomar como una derivación, tal vez, del varsi baiano? Y puede ser más complejo, porque no es solo en Sao Paulo que se toca eso".

consideramos este processo, podemos pensar que nas fundações sucessivas de novas comunidades possam ter acontecido recriações, reconfigurações ou escolhas a partir dos interesses e *fundamentos* ritualmente estabelecidose resguardados pelo corpo sacerdotal de *tamboreros* de cada uma delas.

Ainda mais, poderíamos também levar em consideração as políticas de interesses específicas em relação a segmentos específicos como faixas-etárias, bairros de uma mesma cidade, cidades de uma mesma região, terreiros matrizes dentro de uma mesma *nação* ou até entre distintas *nações*. Assim, essas "dissonâncias" seriam *toques* diferentes, predileções, variantes, *dobras*? De forma preliminar posso dizer que me parece que não existe uma resposta única para esta pergunta. Creio portanto que devemos resistir ao fetiche da procura por origens, nomeação e contagem dos *toques*, pois o próprio conceito de *toque* (como o conceito de *tempo*) remetem a uma concepção qualitativa, sensorial, que *nos toca* e que escapa às lógicas da padronização e aos marcos conceituais fechados euro-ocidentais.

Para finalizar meu argumento até aqui, creio ser importante ressaltar que não estou tentando invalidar ou questionar as diversas tentativas legítimas e cultural e ritualmente informadas de contar ou organizar os *toques* em cada comunidade – afinal, como *abyian* (membro não-iniciado do candomblé) não é meu papel emitir opiniões públicas a respeito dos meus mais-velhos e mais-velhas. Aquilo que está sendo aqui questionado é a falsa premissa que existe ou possa ter espaço no candomblé para verdades únicas e unívocas. De fato, não existe um "padrão" pois existem infinitas formas de apreender essa realidade a partir das trajetórias diversas e contingentes de cada comunidade e contexto ritual. Não existe incongruência nem inconsistência no fato de que existam essas diferenças no número, nomeação e estruturação dos *toques* pois, de fato, essa é uma das grandes riquezas da estética musical candomblecista.

De alguma forma, aquilo transversal é essa lógica descentralizada e diversa como princípio candomblé-orientado decorrente da necessidade de adaptação e da característica inclusiva e criativa das religiões afro-latino-americanas e caribenhas frente ao terror colonial e escravagista que secularmente tentou apaga-las, separá-las, enfrentá-las e subjugá-las.

Em conclusão, se os candomblés contemporâneos são o resultado (ou formas históricas possíveis) de um conjunto de processos de mudança, adaptação, adequação e resistência, não pode haver só um "modelo" de candomblé, mas um conjunto de possibilidades "adaptadas" a cada contexto – e isso é igualmente válido para a dimensão musical e instrumental. Como na metáfora do rizoma, não pode existir uma única matriz, mas múltiplos caminhos que se expandem a partir das escolhas possíveis em cada encruzilhada histórica.

A modo de fechamento: o conceito de "padrão rítmico" ou *pattern* e suas problemáticas

Um aspecto especialmente interessante derivado da discussão sobre essa percepção candomblé-orientada do conceito de *toque* é que a partir dela podemos tensionar alguns conceitos canônicos da literatura africanista e da literatura relativa ao que o ocidente entende por percussão: nesse caso, a noção de "padrão rítmico" ou *pattern* – definido no campo da etnomusicologia africanista por Koetting (1970, p. 121) como "a mais longa sequência consecutivamente repetida"[10] que este autor propôs para evitar a fixação ocidental em "subdividir analiticamente além do ponto de uma necessidade racional"[11].

Autores como Luís Ferreira (2020, p. 7) consideram adequado o seu uso pois, "como modelo, contém e excede a noção de figura, que é da ordem do concreto, enquanto o modelo pode admitir variações e grados de flexibilidade" (FERREIRA, 2020, p. 7). Nesse sentido me pareceria um conceito razoável, mas desde minha experiência como *tamborero* e percussionista, acredito que ainda mantém ou redunda numa certa ideia de estandardização que não condiz com o conceito de *toque* e seus componentes, *fundamentos* ou significados. Assim, me parece que a própria escolha do termo – o qual alude, tanto na língua portuguesa como na língua inglesa de uso comum a algo mediano, típico ou representativo – não condiz com um universo tão complexo, diverso e plural como o candomblé.

Por outro lado, o conceito de "padrão" ou *pattern* caminha em direção oposta à realidade multirreferencial implícita no conceito de "artes musicais" que caracteriza, desde a minha experiência, o candomblé e as musicalidades afro-latino-americanas e caribenhas, pois como apontei acima, pressupõe e aciona um exercício quase metafísico de redução conceitual da complexidade ao separar os aspectos "rítmicos" do resto de elementos que caracterizam cada um desses padrões. Ou seja, desconsidera aspectos fundamentais na experiência africana e afrodiaspórica do "ritmo" e o torna uma sucessão simples e linear de batidas no tempo.

Neste sentido, Nzewi (1997, p. 32) nos adverte como "é raro encontrar um cenário tradicional africano onde o ritmo , ou seja, a essência da percussão, é tocado isoladamente como uma apresentação musical"[12], uma vez que o que geralmente encontraremos é um construto, uma prática e uma percepção que combina uma dimensão temporal circular, uma textura e forma musicais de caráter melorítmico e uma percepção acústico-mocional "cuja

[10] "the longest consecutively repeating sequence".
[11] "subdivide analytically beyond the point of rational necessity".
[12] "It is rare to find a traditional African setting where rhythm, i.e., percussion essence, as the West knows and practices it, is played in isolation as a musical presentation".

quintessência é a dança como música visual" [13] – algo que este autor conceitua como *megaritmo* "na falta de um termo melhor que inclua a noção ocidental de ritmo enquanto recomenda as outras dimensões de tempo e psicologia" [14] (*Ibid.*, p. 34). Portanto, a noção de "padrão" ou *pattern* é (no mínimo) questionável pois nos leva a desconsiderar parte dos *fundamentos* implícitos nesse "ritmo" de uma forma (no mínimo retoricamente) artificial e falaciosa. Este ponto foi também colocado de forma enfática pelo José Izquierdo na entrevista que realizei com ele na minha pesquisa de doutorado, onde denunciou como

> o *toque* em si primeiro está... está vinculado a tudo isso do som, todo aquilo musical – inclusive essa diferenciação que muitas vezes é feita e como que é reduzido a um espectro especificamente rítmico né, de muitos desses saberes, é absurdo! Assim, todos os *toques* têm... têm a sua fraseologia, os *toques* tem o seu... os seus contornos, incluso a respeito da forma como são cantados, como são entendidos, as estruturas de frases, de improvisos. Elas de uma ou outra forma estão... estão vinculadas também a tudo isso. Ou seja, não é só chegar e... e, como é que posso dizer, extrair somente aquilo rítmico[15] (IZQUIERDO, 2021, p. 513)

Assim, acredito que manter a profundidade filosófica e os sentidos éticos, estéticos e políticos próprios e implícitos no conceito candomblé-orientado de *toque* é fundamental para não cair em mais uma operação apropriadora e de redução etnocêntrica associada ao consumo e mercantilização racista dos "outros culturais", pois permite – a partir de uma (aparentemente) simples operação de nomeação – descaracterizar, desetnicizar, desracializar e sanitizar tudo aquilo não alinhado a uma certa lógica euro-ocidental sobre o ritmo.

Referências

AGAWU, Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology, Berkeley*, CA, v. 5, n. 3, p. 400-418, Summer 1987. Disponível em: http://bit.ly/3zmdZXY. Acesso em: 20 nov. 2020.

FERREIRA, Luís. *Claves, maderas y marcações*: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afrolatinoamericana y caribeña. [*S. l.*: *s. n.*], 2020.

FRIGERIO, Alejandro. Reafricanização em diásporas religiosas secundárias: A construção de uma religião mundial. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 136-160, 2005.

[13] "the quintessence of which is the dance as visual music".
[14] "For want of a better term which would subsume the Western notion of rhythm while recommending the other dimensions of time and psychology".
[15] "el *toque* en sí primero está... está vinculado a todo eso del sonido, todo lo musical – inclusive esa diferenciación que muchas veces se hace y como que se le reduce a un espectro específicamente rítmico no, de muchos de estos saberes, ¡es absurdo! Así, todos los *toques* tienen... tiene su fraseología, los *toques* tienen su... sus contornos incluso con respecto a la forma en que se cantan, que se entienden, a las estructuras de frases, de improvisaciones. Ellas de una u otra manera, están... están vinculados también a eso. O sea, no es llegar y... y, como se puede decir, extraer sólo lo rítmico".

JAGUN, Márcio de. *A sala de aula não cabe no mundo*: compreendendo a nagologia educaional e suas metodologias singulares. Ilustração: Pietro Peres. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2021. 184 p.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Angeles, CA, v. 1, n. 3, p. 116-146, 1970.

LODY, Raul Giovanni da Motta; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Folclore/Instituto Nacional de Música, 1989. 60 p.

NZEWI, Meki. *African music:*Theoretical Content and Creative Continuum: The Culture-Exponent's Definitions. 1. ed. Oldershausen: Insittut für Didaktik populärer Musik, 1997.

TAMARIT, Ferran. *ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ. A sabedoria dos filhos do tambor:* caminhos para um *musipensar* candomblecista. 2023. 704 p. Tese de doutorado (Doutorado em Música) - Programa de Pós- Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ENFRENTAMENTOS E RESISTÊNCIAS NO SAMBA EM BELO HORIZONTE

Apontamentos e hipóteses iniciais de uma pesquisa etnográfica

Gabriel Silva Arruda
Universidade Federal de Minas Gerais
gabrielarruda@live.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afrodiaspóricas nas Américas

Resumo: Esta comunicação busca traçar hipóteses e pontos de partida para uma pesquisa de cunho etnográfico ainda em sua fase inicial. Visamos tratar de contextos sócio-musicais ligados à "cultura do samba" em Belo Horizonte, envolvendo sujeitos e grupos com relação estreita à criação e à manutenção de dois espaços dedicados ao samba na cidade: o *Bar do Seu Marcelo*, na região do bairro Aparecida, e o bar e casa de show *Opção*, no bairro Caiçara. Buscamos a realização de uma discussão sobre o sentido e a significação social das sonoridades e saberes envolvidos pela prática do samba, em seus aspectos políticos, filosóficos, econômicos, geográficos, musicais e socioculturais de enfrentamento à violência, ao desamparo, aos preconceitos, às exclusões, às insolvíveis injustiças sociais e à falta de reconhecimento da alteridade. Estudando as práticas do samba a partir das potências de seus possíveis enfrentamentos a modelos fixos de cultura, segregadores e opressores, pretendemos entender melhor quais são e como operam, nas realidades em tela, os meios atuais (ou atualizados) de opressão desses modelos e quais as alternativas de existência que são anunciadas.

Palavras-chave: Samba; resistência; enfrentamento; racismo.

CONFLICT AND RESISTANCE IN SAMBA IN BELO HORIZONTE

Initial notes and hypotheses of an ethnographic research

Abstract: This paper endeavors to formulate hypotheses and preliminary points of departure for an ethnographic research project in its early stages. Our aim is to explore socio-musical contexts intertwined with the "samba culture" in Belo Horizonte, involving individuals and groups closely associated with the establishment and maintenance of two samba venues within the city: *Bar do Seu Marcelo* in the Aparecida neighborhood and the bar and concert venue *Opção* in the Caiçara neighborhood. We aspire to engage in a discourse concerning the sense and social significance of the sonorities and knowledge encapsulated within the practice of samba. This examination extends to its political, philosophical, economic, geographical, musical, and sociocultural dimensions, particularly in its confrontation with issues such as violence, abandonment, prejudice, exclusion, intractable social injustices, and the lack of recognition of alterity. By scrutinizing samba practices through the lens of their potential to challenge rigid, segregating, and oppressive cultural models, we endeavor to gain a deeper understanding of the current (or updated) means through which these models exert oppression in the present contexts under examination. Furthermore, we aim to discern the alternatives for existence that are being proposed and heralded in response to these dynamics.

Keywords: Samba; Resistance; Confrontation; Racism.

Introdução

Esta comunicação busca traçar hipóteses e pontos de partida para uma pesquisa de cunho etnográfico em fase inicial, embora beneficiando também de uma pesquisa anterior, envolvendo um núcleo de instrumentistas, cantores, compositores e seus espaços de atuação musical na região noroeste da cidade de Belo Horizonte – MG. São pessoas que têm sua formação musical fortemente atrelada à participação nas *rodas de samba* que acontecem em dois espaços, o *bar do Seu Marcelo* e o bar e casa de show *Opção*. Nesses locais pode-se perceber um tecido social envolvendo sambistas e apreciadores, constituído a partir de um vínculo familiar e de vizinhança, mas também por indivíduos que não se relacionam, a

princípio, ou não exclusivamente, com um núcleo parental e geográfico, mas que se inserem ali por compartilharem símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo e modos de vida semelhantes.

O primeiro espaço, o *bar do Seu Marcelo*, funciona no bairro em um bairro periférico da cidade, o Aparecida, mesmo território onde fica a casa de Seu Marcelo, violonista, cantor, compositor e patriarca de uma família de 7 filhos, todos envolvidos de alguma maneira com a prática do samba. O bairro é um espaço efervescente de realização de rodas de samba e o *bar do Seu Marcelo* é um dos pontos de referência e de encontro dos sambistas da região desde a sua fundação em 2003.

Também na mesma região geográfica da cidade, no bairro Caiçara, funciona o *Opção*, bar capitaneado pelo sambista *Ronaldo Coisa Nossa*, cantor e compositor bastante reconhecido dentre os sambistas, apreciadores e espaços dedicados ao samba na cidade. A casa foi fundada no começo da década de 1990 visando atender a um público de trabalhadores da construção de um *shopping center* no bairro. Terminada a construção, o espaço tornou-se um reduto de compositores, instrumentistas e entusiastas do samba de toda a cidade. Nesses espaços surgiram e atuam alguns grupos de samba como o grupo *Essência*, o grupo *Nada Mal*, ou o grupo *Ensaios*, além de blocos de carnaval de rua, como o *Bloco do Bigode*, e o bloco *SBC*, grupos que delimitam, inicialmente, os interlocutores da pesquisa etnográfica em tela.

As questões que busco trazer nesta comunicação surgem da vivência nesses espaços, sobretudo, em torno de uma análise das práticas e ações ligadas ao que chamo “cultura do samba” naquilo que as relaciona a diferentes experiências de resistência contra-hegemônicas, conforme buscarei descrever adiante.

Considerações sobre as práticas musicais

Inicialmente, é importante delimitar que estamos investigando uma prática sonora que reverbera uma tradição que se convencionou no imaginário popular como “samba carioca” a partir da década de 1930 (SPIRITO SANTO, 2021; FRANCESCHI, 2010; SANDRONI, 2001), mas principalmente a partir do final da década de 1970 e das mudanças introduzidas pelo Cacique de Ramos (PEREIRA, 2003; GALINSKY, 1996; LIMA, 2001; LOPES, 1986), ligadas aos timbres, às composições e, em especial, às formas de se compor, às escolhas harmônicas, às células e movimentos rítmicos observados.

Também é essencial dizer que entendemos a prática do samba enquanto uma cultura da diáspora negra no Brasil. Diversos trabalhos discutem as matrizes africanas presentes no samba e em todo seu processo de formação estética, social e cultural (MOURA, 1983; 2004;

SANDRONI, 2001; SPIRITO SANTO, 2016). Contudo, mais do que isso, é necessário entender que tais origens denotam um movimento de diáspora, materializado no processo de escravidão de diversos povos negros africanos no Brasil (SPIRITO SANTO, 2016). Acompanho aqui Stuart Hall (2003) em seu entendimento de diáspora, não apenas enquanto metáfora de deslocamento e desterritorialização, mas também, e principalmente, como um modo de produção cultural, uma espécie de experiência intelectual, consciência e identidade que perturbam modelos fixos (canônicos) de cultura: uma maneira de significar o novo mundo no qual se está inserido. Muniz Sodré nos traduz, para o caso do samba:

> O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. [...] a produção desse samba [...] tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira (SODRÉ, 1998, p.59).

Dessa forma, enquanto expressão da diáspora negra em um país de formação conhecidamente escravista e racista, o samba tem sua constituição intrinsecamente ligada a processos de negociação e tensionamento das culturas hegemônicas, se desenvolvendo, a rigor, de forma subalternizada (SPIRITO SANTO, 2016).

Feitas essas considerações, destacamos que, em sua fase inicial, conforme já pontuado, a pesquisa se debruça no acompanhamento, observação e participação de práticas sonoras de dois blocos de carnaval de rua e de grupos de samba dedicados a apresentações remuneradas com público, em princípio estruturados à uma teia de relações sociais intimamente atreladas aos, já mencionados, *bar do Seu Marcelo* e o bar *Opção*. A partir da minha experiência anterior no campo – enquanto pesquisador e enquanto instrumentista – , pretendo, nesta comunicação, iniciar uma discussão acerca de uma característica que parece permear diversas ações e práticas dos meus interlocutores: trata-se de uma certa natureza de enfrentamento de questões de exclusão social das mais diversas formas, na esteira dos processos de negociação e tensionamento dos modelos fixos culturais, como mencionávamos há pouco.

Primeiros olhares sobre algumas práticas

Um primeiro elemento, nessa direção, foi a identificação de uma espécie de articulação dos musicistas profissionais daqueles contextos em torno da construção de condições e oportunidades de trabalho. Os grupos e pessoas que circundam os espaços citados tendem a se organizar de forma a compartilhar conhecimentos sobre produção e *marketing*, sobre serviços de técnica de som, ou no rodízio entre instrumentistas, buscando distribuir de

forma minimamente igualitária as oportunidades de trabalho (e cachês) entre eles, visando assim driblar a própria precarização advinda dos processos de flexibilização das relações de trabalho (HARVEY, 2002; COSTA, 2020).

Um segundo exemplo, observado principalmente entre os participantes dos blocos, refere-se a uma busca, por parte desses sujeitos, de um espaço de acolhimento, um ambiente onde seria possível compartilhar preocupações e encontrar reverberações para seus sentimentos, muitas vezes ligados a processos de marginalização, como o racismo. Durante os ensaios dos blocos e apresentações de que pude participar, foi possível notar que havia ali um princípio que remetia a uma espécie de rede de proteção social, atento a esse movimento de acolhimento.

Por fim, um caso que permeia o imaginário e as trajetórias dos meus interlocutores trata da formação do bloco de carnaval de rua *Coisa Nossa*, que surgiu por iniciativa do sambista belo-horizontino Seu Ronaldo Coisa Nossa, na década de 1960. O bloco teria sido criado, constituindo-se enquanto uma associação, como forma de pressionar as autoridades públicas a disponibilizar serviços de saneamento básico e iluminação para o bairro Parque Pedro II, na região noroeste de Belo Horizonte. Segundo nos conta Seu Ronaldo (comunicação pessoal, 2022), foi através do bloco que a população local conseguiu se organizar e pleitear a instalação de sistema de esgoto, água tratada e luz.

Também pude notar, na mesma direção, outro aspecto de interesse em meio ao trânsito e ações daquelas pessoas e grupos junto a outros espaços e coletivos pela cidade. Cito aqui dois exemplos que, em consonância aos anteriores, parecem apontar para o enfrentamento de opressões e exclusões sociais.

O primeiro deles é a participação dos meus interlocutores no *Coletivo de Sambistas Mestre Conga*, grupo formado por instrumentistas, cantores, compositores e entusiastas do samba de Belo Horizonte. O coletivo foi formado em 2020, durante o período mais acentuado da pandemia de Covid-19, como modo de combater as dificuldades dos musicistas profissionais diante da proibição dos shows e apresentações com público. De manifestações em frente à câmara municipal à campanhas de arrecadação de alimentos, o coletivo conseguiu auxiliar vários sambistas em condição financeira mais vulnerável. A reunião desses atores proporcionou ainda uma troca de experiências que viabilizou a participação de vários sujeitos em editais de incentivo à cultura, dos quais eram anteriormente excluídos – sujeitos iletrados ou que simplesmente desconheciam tais mecanismos de financiamento público. Cabe-nos destacar por fim que a atuação do Coletivo tem se dedicado fortemente a um processo de patrimonialização do Samba de Belo Horizonte enquanto patrimônio imaterial da cidade,

processo que busca o reconhecimento dessa manifestação cultural como um importante ator na constituição social, econômica, espacial e histórica da capital mineira.

Um outro movimento se dá em torno de um grupo de samba formado somente por mulheres, em que algumas das interlocutoras da pesquisa costumam atuar. O grupo tem um engajamento político de valorização de instrumentistas e cantoras mulheres, dedicando a maior parte do repertório de shows e apresentações à produção de compositoras. Além disso, foi observado também, durante as apresentações, o ato de modificar letras de músicas de cunho machista por versões que tencionam o patriarcado.

Desses contextos surgem, de imediato, algumas perguntas que nos parecem relevantes: como aqueles processos de trabalho são afetados pelos processos de flexibilização das relações trabalhistas? Quais são as estratégias de enfrentamento às possíveis precarizações das condições de trabalho? O que leva esses sujeitos a compartilhar oportunidades e saberes dentro de um mercado de lógica individualista? Qual representatividade o ambiente do samba observado exerce sobre os participantes do bloco? Que outras formas de acolhimento podem ser notadas? Como o associativismo, que parece ocorrer no entorno daquelas práticas, atua politicamente na garantia de direitos individuais e coletivos? Como se dá a formação/criação desses projetos e coletivos? Quais formas de inclusão e exclusão podem ser ali observadas? Quais os símbolos e valores compartilhados ou divergentes entre os diversos grupos?

Em linhas gerais, o que nos instiga pode ser sintetizado nas seguintes perguntas: em que medida as práticas sócio-musicais indicadas acima tensionam uma determinada ordem canônica e seus modelos fixos de cultura, sob diferentes e cambiantes formas de exclusão social?; por outro lado, de que forma enunciam formas contra-hegemônicas e potencialmente emancipatórias de existência, de saberes, de sociabilidade, de economia, de tempo, espaço e trabalho?

Do “samba” em outros espaços

Diversos são os exemplos dessas expressões de resistência e enfrentamento encontrados nas pesquisas acadêmicas sobre o samba de maneira mais geral. Uma primeira abordagem, que aparece em diversos estudos historiográficos, trata do processo de inserção do samba no mercado fonográfico e de sua carnavalização no início do século XX. Diferentes autores ressaltam a negociação de compra e venda de canções entre compositores marginalizados e cantores de grande apelo midiático como forma de sustento e popularização do samba (CAVALCANTE NETO, 2018; RODRIGUES, 1984; SODRÉ, 1998); muitos trabalhos tratam também da negociação com o próprio Estado, em meio ao processo de carnavalização do samba, após o surgimento dos grandes desfiles de carnaval (LOPES, 1981, 2015;

CANDEIA & ISNARD, 1978; SPIRITO SANTO, 2016); e ainda da prática sócio-musical como elemento de articulação de discursos e ações sobre o nacional e o popular (VIANNA, 1995; LOPES, 1981; RODRIGUES, 1984). Em meio a relações de poder muito desiguais e bem definidas, esses movimentos tratariam de negociações de inserção cultural e econômica do samba na sociedade ampla (SODRÉ, 1998; LOPES, 1981; RODRIGUES, 1984).

Tal dinâmica se repete com outros contornos quando do surgimento do bloco de carnaval *Cacique de Ramos*, que estabelece um diálogo com o mercado na década de 1970, naquele ponto já há algum tempo "afastado" do samba, e onde se vê um transporte da lógica da cultura de roda de samba para o palco (PEREIRA, 2003). Um processo que age também nesse percalço da busca de formas de reconhecimento, mas ainda de preservação e sobrevivência.

De outro lado, se tomarmos a dimensão poética das letras de sambas, a crônica social que conta a vivência cotidiana na própria cultura do samba, veremos que ela reitera episódios, costumes e valores compartilhados entre comunidades e grupos de pessoas, sendo em si espaço constitutivo do diálogo entre pares, mas também com o meio social mais amplo. Nessa direção, é possível encontrar, por exemplo, diversos sambas que destacam o enfrentamento ao racismo e à exclusão social, como "Identidade" e "Coisa de Pele" de Jorge Aragão, ou "Sorriso Negro" de Dona Ivone Lara.

A expressão rítmica da prática do samba também nos traz alguns exemplos que podem ser encarados enquanto formas de resistência. Um caso de interesse pode ser notado no samba enredo da G..R.E.S.[1] Beija-flor de Nilópolis, de 2005. A escola de samba seria a campeã do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro daquele ano com o enredo *O Vento Corta as Terras dos Pampas. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani, Sete Povos na Fé e na Dor... Sete Missões de Amor,* tratando das missões jesuíticas no Rio Grande do Sul iniciadas no século XVI. Em dado momento do samba de enredo a letra traz os seguintes versos: *Os jesuítas vieram de além-mar / Com a força da fé catequizar e civilizar,* contudo a bateria, nessa mesma estrofe e somente durante esses versos, interrompe a execução seu ritmo tradicional para tocar uma célula rítmica que faz referência a uma *muzenza de angola*, ritmo que segundo Yeda Castro (2001) é utilizado nas celebrações religiosas do Candomblé. O toque parece então responder à controversa "missão civilizatória de catequização pelos jesuítas", apontando para uma memória de resistência das religiões afro-brasileiras.

Ainda dentro do ambiente das Escolas de Samba outra conhecida iniciativa chama a atenção nessa direção, a criação da *Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo*, fundada em 1975 por iniciativa, principalmente, do cantor e compositor Candeia.

[1] G.R.E.S. : Grêmio Recreativo e Escola de Samba

A escola teria sido fundada em reposta à uma certa lógica mercadológica que invadia o ambiente das escolas de samba de maneira geral, buscando se defender de uma apropriação cultural (TREECE, 2018). Um dos lemas do *Quilombo* seria: "afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba, e as transformam em rentáveis peças folclórica" (CANDEIA apud RANULPHO, 1976).

Mais recentemente podemos destacar os desfiles da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira em 2019 e G.R.E.S. Acadêmicos da Grande Rio, de 2022, com os enredos *História pra ninar gente grande* e *Fala Majesté!* respectivamente, que referenciam a luta contra o racismo e a segregação no país, dando destaque à participação de personalidades negras e a entidades religiosas de matrizes afro-brasileiras constitutivas mas omitidas da "História" brasileira.

Por fim, como último exemplo, podemos citar a criação do clube *Renascença*, no bairro do Andaraí no Rio de Janeiro, em 1951, por famílias de pessoas negras, em reação à exclusão experimentada em outros clubes da cidade, que permitiam a entrada apenas de pessoas brancas. O espaço hoje é palco de uma das rodas de samba mais famosas do país, o *Samba do Trabalhador*, e segundo seu estatuto, tem como um de seus objetivos "difundir a história e cultura afro-brasileira, criando um espaço de pertencimento, autoestima, memória afetiva, tradição e ancestralidade" (BRAZ & LEITÃO, 2023).

Apontamentos e análises iniciais

Retomando a ideia trazida na introdução do texto, percebendo o samba em sua condição de cultura de diáspora, podemos encarar que tais movimentos se traduzem em uma resposta aos diversos processos de apagamento sofridos pelas culturas afro-brasileiras de maneira geral, originados, sobretudo, no racismo.

Tratado muitas vezes como símbolo nacional, em uma interpretação criada em meio ao ufanismo do mito da democracia racial, que disfarçava uma política eugenista de branqueamento da população brasileira pós "abolição" (LAUERHASS, 1986; PARANHOS, 2005; PEREIRA, 2011), o samba, que já foi perseguido via lei racista com o epíteto de "Lei da vadiagem[2]", não figura de fato enquanto uma cultura legitimada. Em outras palavras, a

[2] Caso bastante conhecido é o da apreensão do pandeiro de João da Baiana em 1908, pela via da Lei da Vadi-agem: "O pandeiro João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Macha-do. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreenderam seu pandeiro ("o samba era proibido, o pandeiro era proibido") quando tocava nas ruas da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a

ascensão do samba, da sua carnavalização (CANDEIA FILHO, 1978) e consequentemente das escolas de samba como "expressão de uma cultura nacional" foi algo mediado pela política do Estado Novo e pela indústria fonográfica (PEREIA, 2011; CAVALCANTE NETO, 2018; SODRÉ, 1979; LOPES, 2015).

Trabalhos como o de Jorge Caldeira (1989), na esteira de discussões propostas por José Miguel Wisnik (1983), analisam a criação de um "simulacro de identidade" que permitiu ao sambista ser incorporado pelo projeto de Estado de criação de uma identidade nacional, legitimado por uma classe intelectualizada da década de 30 – os mesmos pensadores que propagaram a já mencionada ideia da democracia racial – como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior. Em suma, o samba, no meio midiático, através do carnaval e das escolas de samba, passa a tratar de temas "brancos"[3] – como a valorização de personagens e fatos históricos caros ao Estado (MATOS, 1982) – , e se vale de artistas brancos – Francisco Alves, Mário Reis, Carmem Miranda e o Bando da Lua –, para alcançar reconhecimento na mídia, atendendo aos interesses do populismo de 1930 e da indústria do espetáculo, sob a égide de ser uma cultura "mestiça" e portanto "nacional". Somente assim, entra no ideário do brasileiro como "expressão máxima de sua cultura" (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000).

Todo esse movimento, como nos reitera Munis Sodré (1979), não legitima o samba enquanto uma expressão cultural e "tampouco promove os [sambistas] economicamente como classe social" (Idem, 1979, p.59). Nei Lopes e Luiz Simas, outros dois pesquisadores da história do samba, tratam dessas mudanças enquanto processos de expropriação, desafricanização e desmacumbização (LOPES, 2015), em uma perda de relações e identidades negras, ainda que em um processo de "negociação simbólica", conforme já mencionado, marcado por claras e bem definidas relações de poder.

Abdias Nascimento (1978) nos destaca como o racismo pode se constituir enquanto uma estratégia de "controle social e cultural":

> Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria (NASCIMENTO, 1978, p. 82).

João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: 'A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado'" (João da Baiana, 1966, p.7 apud VIANNA, 1995, p.114)

[3] Uma análise interessante sobre sambas enredo nessa direção é feita por JESUS (2020).

Ao contrário de "identidade nacional" e longe de um espaço legitimado de reconhecimento, o que as várias situações citadas nos sinalizam são as formas de atuação, de resistência e de enfrentamento às diversas matizes das opressões sofridas pela cultura do samba e pelos sambistas. Em meio aos registros mais gerais, busco localizar pontos iniciais observados em campo que parecem reverberar práticas de outros contextos, relacionadas portanto, não só a questões estéticas. Cabe pontuar, contudo, que não se trata aqui de uma postura generalista, mas de apontamentos que ainda se adensarão na pesquisa etnográfica, trazendo particularidades e podendo inclusive passar a tratar de questões nativas potencialmente mais sensíveis. Ainda assim, chama a atenção como esse arrazoado de práticas, de espaços e sujeitos diversos, sensibilizam formas de agir contra-hegemônicas, como nas ações que questionam o individualismo – na organização social do trabalho dos musicistas; na criação redes e espaços de proteção social – como nos blocos, associações, coletivos e clubes; na denúncia das diferentes faces de opressão – seja nas letras dos sambas, nos enredos das escolas ou no tensionamento do patriarcado; nas diversas formas de negociações simbólicas com o mercado enquanto tentativa de inclusão social; ou em gramáticas outras, como na mensagem deixada pelo toque dos instrumentos das escolas de samba.

Em meio às arbitrariedades das ações do racismo em uma sociedade de mentalidade escravocrata, como a brasileira, destacamos a importância de um exercício de pensamento que se debruça sobre inflexões filosóficas próprias, que parecem surgir de um "doloroso processo de integração a uma sociedade escravista que se tornou rapidamente racista" (SPIRITO SANTO, p. 48) lidas não através de suas faltas e sim de suas potencialidades (MBEMBE, 2016). Na literatura dedicada ao samba, encontramos apenas alguns raros trabalhos com essa perspectiva, como os já mencionados textos de Sodré (1998) e Spirito Santo (2016). O questionamento que nos resta, por fim, gira em torno do que essas experiências nos dizem, ou do que se é apreendido desses enfrentamentos.

Considerações finais

Chamamos nas considerações finais alguns pensadores que acredito que possam nos auxiliar nas reflexões e no(s) debate(s) sugerido(s). Em diálogo com Paulo Freire (2000), entendemos que podemos estar diante de uma perspectiva de "denúncia e anúncio". Para este autor: "a mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação" (Idem, p. 37). Estudando as práticas do samba a partir das potências de seus possíveis enfrentamentos a modelos fixos segregadores e opressores, pretendemos entender melhor quais são e como operam, nas realidades em tela, os

meios atuais (atualizados) de opressão desses modelos (denúncia) e quais as alternativas de existência que são anunciadas (anúncio).

Na obra *Movimento Negro Educador*, Nilma Gomes (2017) destaca o valor epistemológico do Movimento Negro no Brasil, centrando sua discussão em como a luta dos movimentos sociais produzem um tipo específico de conhecimento, nascido desse processo que aqui estamos destacando enquanto práticas de enfrentamento, ou práticas contra-hegemônicas. Nos diz a autora:

> Uma coisa é certa: se não fosse a luta do Movimento Negro, nas suas mais diversas formas de expressão e de organização – com todas as tensões, os desafios e os limites – muito do que o Brasil sabe atualmente sobre a questão racial e africana, não teria acontecido. E muito do que hoje se produz sobre a temática racial e africana, em uma perspectiva crítica e emancipatória, não teria sido construído. E nem as políticas de promoção de igualdade racial teriam sido construídas e implementadas. (2017, p. 18)

Dentro da "cultura do samba" o que nos ensina a luta do samba e do sambista? Quais as materializações dessa luta nas suas expressões estéticas?

A fim de provocar o debate, destaco os dizeres de Spirito Santo, que na radicalidade de seu texto, nos diz que: "não houvesse o racismo não existiria o samba" (2016, p.38). Seria o samba caracterizado intrinsecamente pelo enfrentamento ao racismo? Em outras palavras, a constituição de suas características se funda no antirracismo? Estendendo um pouco mais, seriam características que em sua natureza combatem um certo modelo fixo, canônico de sociedade?

Referências

BRAZ, Marcelo; LEITÃO, Luiz Ricardo (Orgs.). *Samba, democracia e sociedade*: grandes compositores e expressões da resistência cultual no Brasil. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

CALDEIRA, Jorge. *A voz*: samba como padrão de música popular brasileira (1917 / 1939). Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba*: a árvore que perdeu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador/Seec, 1978.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

CAVALCANTE NETO, João de Lira. *Da roda ao auditório*: uma transformação do samba pela Rádio Nacional. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio*: de 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

GALINSKY, Philip. Co-option, cultural resistance, and Afro-Brazilian identity: A history of pagode samba movement in Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, vol. 17, no 2, p. 120-149, 1996.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador*. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2002.

JESUS, A. C. de A. (2020). Carnaval e "A história que a história não conta": Uma Análise dos Sambas de Enredo. *LICERE - Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer*, 23(1), 153–192.

LAUERHASS, Ludwig Jr. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1986.

LIMA, Luiz Fernando N. de. Live Samba: Analyses and interpretation of Brazilian pagode. *Acta Semiotica Fennica XI*. Helsinki: International Semiotic Society / Semiotic Society of Finland, 2001.

LOPES, Nei. *O samba na realidade*: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986. p. 91-109.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MBEMBE, A.; CIRNE, M. O tempo que se move. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), v. 24, n. 24, p. 369-397, 2016.

MOURA, Roberto Murcia. *No princípio era a roda*: um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 2000, v. 20, n. 39.

NETO, Lira. *Uma história do samba*. v.1 (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados*: sambas e bambas no Estado Novo. 2005. Tese - Doutorado em História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PEREIRA, C. A. M. *Cacique de Ramos*: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PEREIRA, Maria Fernanda de França. *A transformação do samba em referência identitária e* locus *discursivo da brasilidade*. 2011. Universidade Federal de Juiz de Fora.

RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. *Última Hora*, 7 nov. 1976.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANDRONI, C. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SODRÉ, J. Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIRITO SANTO. *Do Samba ao Funk do Jorjão*: ritmos, mitos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil. Petrópolis: KRB, 2016.

TREECE, D.. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 166–188, maio 2018.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José M. "Getúlio da Paixão Cearense". In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

CIHUMBA YA KALUNGA

Circulação atlântica de cordofones entre Angola e o Brasil

Lucas de Campos Ramos
Escola de Música de Brasília/Universidade de Aveiro
lucasdecampos.violao@gmail.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas

Resumo: A partir da constatação da presença de cordofones angolanos no Brasil no período do colonialismo histórico, através da análise da iconografia do período, este trabalho tem por objetivo refletir sobre a natureza de alguns destes instrumentos e de suas práticas. O ponto de partida para a reflexão é a análise de cordofones angolanos encontrados em instituições portuguesas que guardam semelhança com aqueles representados pelos pintores naturalistas que retrataram o Brasil colonial. A discussão pretende ampliar as possibilidades de discussão sobre a formação do universo de cordofones nas práticas musicais brasileiras.

Palavras-chave: ocihumba; otxihumba; diáspora; Angola.

CIHUMBA KYA KALUNGA

Atlantic circulation of chordophones between Angola and Brazil

Abstract: Based on the presence of Angolan chordophones in Brazil during the period of historical colonialism, through the analysis of the iconography of the period, this work aims to reflect on the nature of some of these instruments and their practices. The starting point for reflection is the analysis of Angolan chordophones found in Portuguese institutions that bear resemblance to those represented by naturalist painters who portrayed colonial Brazil. The discussion aims to expand the possibilities for discussion about the formation of the universe of chordophones in Brazilian musical practices.

Keywords: ocihumba; otxiumba; diaspora; Angola.

Introdução

> "Há uma inferioridade do aluno baiano em relação aos alunos dos outros estados (...). O berimbau é um instrumento para quem tem poucos neurônios. O baiano toca berimbau porque só tem uma corda. Se tivesse mais, não conseguiria."

Foi com esta frase que o então coordenador do curso de medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Antônio Natalino Manta Dantas, em entrevista à Rádio Band News 2010, procurou, ao atribuir uma inteligência inferior à população baiana, justificar o baixo desempenho dos alunos de sua instituição no exame nacional do Ministério da Saúde. Além de nos ajudar a compreender a profundidade do racismo presente na sociedade brasileira, o infame pronunciamento deste senhor pode ainda ilustrar um pouco da mentalidade acerca do imaginário sobre a construção histórica da música feita no Brasil.

Em termos gerais, na sociedade brasileira o entendimento sobre a contribuição das músicas africanas está normalmente associado a um ambiente de intuição simplória e pouca elaboração mental. Parece haver no imaginário brasileiro a noção de que, no processo histórico de construção daquilo que é chamado de música popular brasileira, uma espécie de

miscigenação sonora se deu através do encontro da intelectualizada contribuição dos instrumentos musicais europeus e suas elaboradas melodias e harmonias com a "intuitiva" contribuição dos "tambores" africanos.

No ambiente da pesquisa etnomusicológica no Brasil, embora haja uma crescente tomada de consciência acerca da variedade do conjunto de cordofones africanos, como em PINTO (1997) e GRAEFF (2015), ainda há pouca discussão sobre a influência de alguns destes cordofones nas práticas musicais brasileiras. Um caso importante no sentido do entendimento dos cordofones africanos no Brasil é o trabalho realizado pelo músico e pesquisador Antônio Spirito Santo, ao longo de décadas de performance e pesquisa. Mas, de modo geral, a influência das músicas africanas na música brasileira esteve associada quase que exclusivamente ao universo da percussão. A ancestralidade dos cordofones, assim como as práticas musicais associadas a eles, ainda é quase que automaticamente atribuída aos instrumentos europeus.

No entanto, parecem existir alguns indicadores que desafiam esta exclusividade genealógica, seja em termos físicos, de práticas de performance ou de concepções musicais. Para além dos arcos musicais monocórdicos como o berimbau e o hungu, o seu ancestral angolano (KUBIK, 1979), algumas evidências apontam para a circulação também de pluriarcos (cordofones de múltiplas cordas, presas em arcos) africanos no Brasil no período do colonialismo histórico.

O pesquisador e multiartista Salomão Jovino da Silva (também conhecido como Salloma Salomão no cenário artístico) sugere importantes ligações entre o universo cordofônico centro-africano e o contexto brasileiro dos instrumentos de corda. Esta pesquisa, directamente influenciada por esta inspiração artístico.científica, tem por objetivo fornecer alguns subsídios (em princípio, organológicos) à discussão sobre a circulação atlântica de cordofones da África para o Brasil e sobre a presença desses instrumentos e suas práticas no território brasileiro.

Iconografia histórica e instrumentos musealizados

A produção iconográfica do período apresenta importantes contribuições para o tema. Forçada pelas ameaças napoleônicas, a viagem da família real portuguesa para o Brasil, no ano de 1806, amplia essa produção. A cidade do Rio de Janeiro tornou-se então a capital do império português em 1808, uma realidade que levou o aparelho monárquico a estimular a produção artística na “colônia-metrópole” nos moldes europeus. Um desses estímulos foi a Missão Artística Francesa, em 1816. O pintor francês Jean-Claude Debret foi um dos artistas

a viajar para o Brasil neste projeto, e no Brasil permaneceu até 1831. Além da implementação da Academia de Artes (1826) o pintor publicou em 1834 o livro intitulado *"Voyage pittoresque et historique au Brésil",* documentando não só aspectos naturalistas, mas também temas sociais da realidade brasileira.

Para além dos registros relativos às taxonomias naturais ou geografias, alguns pintores naturalistas se ocuparam em descrever, também, situações da vida social. Tais registros incluem atividades musicais, sobretudo de indivíduos negros. A análise dessa produção iconográfica nos permitiu detectar, até o momento, a presença de cordofones nestas situações em pelo menos 12 pinturas, sobretudo em composições dos artistas Jean-Claude Debret (acima citado), Johann Moritz Rugendas, Henry Chamberlain, Paul Harro-Harring, José Joaquim Codina e José Joaquim Freire. Em um caso muito emblemático, Debret intitula um de seus trabalhos, publicado em Voyage Pittoresque et Historique au Brésil,como "Viola d'Angola".

Trazendo a discussão designadamente para a dinâmica migratória entra Angola e Brasil, cumpre notar que alguns destes pluriarcos detectados nas pinturas acima citadas (como a cihumba, da qual falaremos mais detalhadamente mais adiante) possuem registros iconográficos ainda mais antigos, em Angola. O missionário italiano António Cavazzi, em seu livro intitulado "A Descrição História dos 3 reinos do Congo, Matamba e Angola" (1687) já apontava para a existência de cordofones em Angola. Cavazzi, que teve contato presencial com a lendária rainha Jinga, retrata nesta publicação situações relativas ao séquito de músicos da rainha. Em uma dessas ilustrações é possível observar uma espécie de lira muito próxima à "viola d'Angola" retratada por Debret um século e meio adiante.

Para além da análise iconográfica, existe uma importante questão organológica que também questiona esta narrativa genealógica excludente. Ao analisar os aspectos constitutivos e as tecnologias de construção, Salomão Jovino identifica uma pertinente diferença e afirma que:

> Sabemos que os cordofones ibéricos desde os finais do século XIV, apresentam-se constituídos de múltiplas partes: corpo, braço, escala, pestana, costas, tampo (...). No entanto, os cordofones tradicionais da África Ocidental, em sua maioria, são instrumentos produzidos a partir de um bloco único de madeira, mesmo os pluriarcos (...), com o corpo escavado em forma de gamela (Salomão, 2005, p.353).

Portanto, não bastasse a fundamental determinância da herança do universos percussivos africanos, em sua pluralidade, na música feita no Brasil, parece necessário aprofundar também as discussões sobre a influência dos universos cordofônicos africanos nas construções musicais brasileiras. Afim de procurar refletir sobre o universo dos cordofones

africanos (designadamente os instrumentos angolanos) em sua travessia atlântica para o Brasil, este trabalho procurou mapear o conjunto de cordofones angolanos presentes em instituições museológicas portuguesas. Trata-se da primeira parte de uma pesquisa maior, que abrangerá Angola e Brasil, a aproveita-se do fato de que um conjunto expressivo de objetos musicais tradicionais angolanos estar presente em museus portugueses. Isso se dá sobretudo em razão do processo colonial, posto que Angola foi colônia portuguesa até 1975.

A pesquisa foi realizada em 3 instituições portuguesas, a saber: o Museu de Ciência da Universidade de Coimbra, o Museu Nacional de Etnologia (em Lisboa) e o Museu dos Cordofones de Braga. Tomamos como recorte um cordofone específico, a cihumba, que é exatamente o instrumento presente na figura Viola d'Angola, de Debret. O pesquisador português José Redinha, que esteve em Angola em diversas missões de recolha, assim descreve esta categoria de cordofones:

> Aceitando a teoria de alguns musicólogos de que a partir do arco musical e pelo seu agrupamento, se teriam criado os pluriarcos (...). Constam essencialmente de uma caixa mais ou menos rectangular que serve como caixa de ressonância, aplicando-lhes o construtor, em um dos topos, uma série de arcos em disposição digitalada, em número de quatro, cinco, até nove ou mais. A cada arco amarra-se uma corda de fibra vegetal ou arame, que vem prender no lado oposto da caixa. Dedilham, segurando a caixa entre as mãos, apoiando-a nos joelhos quando sentados, ou pousando o instrumento no chão. (...) A grande região do instrumento é o sul da província, onde o nome Tijhumba congraça, suficientemente, as diversas modalidades de nomes que as acompanha (Redinha, 1984, p.55).

Nesta publicação, intitulada Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição, Redinha descreve um conjunto importante de instrumentos tradicionais, inclusive diversos cordofones. Especificamente, o instrumento em questão aparece sob diferentes grafias, como Tijhumba, Txihumba e Otxihumba. Durante a minha iniciação ao idioma Umbundu, língua predominante em uma das regiões de ocorrência do instrumento (Benguela), pude descobrir que a grafia mais interessante dentro dos parâmetros do próprio idioma parece ser “cihumba”, uma vez que a letra "c" tem por norma o som de "tx". Por este motivo adotei esta forma de escrita durante a pesquisa e as análises dela derivadas. (Cumpre notar que a variante “ocihumba” também parecer estar em consonância com a escrita em Umbundu).

A cihumba trata-se, portanto, de um cordofone pluriarco com número variável de cordas e corpo escavado. Apesar da predominância do instrumento no sul do país, Redinha afirma que "a lira encontra-se disseminada no Noroeste e no Sul da província, e também no Planalto Central" (Redinha, 1984, p.55), apontando para uma importante disseminação do instrumento pelo território angolano.

Em relação à circulação atlântica do instrumento, é necessário lembrar que durante o período colonial houve intenso tráfico de pessoas de diversas partes de Angola para o Brasil. O pesquisador Laurentino Gomes afirma que a intensidade desta prática pode ter sido facilitada por questões marítimas. Segundo Gomes, "mais do que em qualquer outra região da África, as comunicações e o comércio de escravos entre Brasil e Angola eram estimulados pelas correntes marítimas e os ventos complementares, que impulsionavam a navegação à vela" (GOMES, 2019, p.214). As condições naturais resultavam em um contexto em que "era mais fácil navegar de Luanda para o Rio de Janeiro do que de Salvador para São Luís do Maranhão" (GOMES, 2019, p.214). Segundo o historiador Robert Slenes (2019, p.64), 76% dos 4,9 milhões dos escravizados que desembarcaram vivos no Brasil partiram da África Central.Mais especificamente, 70% teriam partido da África Centro-Ocidental, a área circunscrita a oeste pelo oceano atlântico, a leste um pouco além da fronteira atual de Angola, ao norte pelo sul dos Camarões a ao sul pela atual fronteira entre Angola e Namíbia (SLENES, 2019, p.64). Portanto, aproximadamente 3,5 milhões de indivíduos sequestrados pelo regime colonial que chegaram vivos ao Brasil partiram de portos angolanos, sobretudo o de Luanda e o de Benguela.

Ocorre que a partir das interações entre sujeitos decorrentes da situação colonial, uma parcela importante do capital musical passou a circular de forma triplamente compartilhada entre a Europa, a África e a América. Este ambiente de compartilhamento cultural, que o etnomusicólogo inglês Paul Gilroy (2001) denominou por Atlântico Negro, ampliou definitivamente as possibilidades transnacionais das trocas culturais, bem como provocou um redimensionamento da ideia de território. É importante frisar, no entanto, que os deslocamentos territoriais ocorreram em diferentes perspectivas e com diferentes motivações. Nos limites extremos, podemos perceber um deslocamento colonizador interessado em alcançar e explorar novas geografias e economias e, na outra ponta, um deslocamento compulsivo frequentemente atrelado à escravidão. No entanto, as trocas culturais impulsionadas por eles favoreceram a circulação transoceânica de múltiplos conhecimentos e tecnologias.

Portanto, para além das dramáticas alterações sociais no continente africano, o deslocamento de um número tão grande de indivíduos teve consequências importantes também além da Kalunga (oceano), ou seja, no Brasil. Este processo é facilmente visível em manifestações contemporâneas da cultura feita no Brasil, desde a Capoeira e o Samba (KUBIK, 2013) até as Congadas, passando por variadas práticas religiosas, por hábitos alimentares (CASCUDO, 1965) ou pela influência do idioma Kimbundo no Português do Brasil (NKUMA, 2021). Em seu livro “Contribuição bantu na cultura brasileira: perspectivas

etnomusicológicas", o pesquisador congolês Kazadi wa Mukuna identifica aspectos da cultura feita no Brasil, como "a persistência da estrutura organológica dos instrumentos musicais e cíclica dos padrões rítmicos" (MUKUNA, 2000, p.25) advindos, segundo sua tese, de territórios da África Central. Mukuna situa geograficamente este espaço como o "vale do rio Kongo e, particularmente, a área que definimos como 'zona de interação cultural', que se estendo pelos dois lados da fronteira Congo-Angola". (MUKUNA, 2000, p.40). Segundo Mukuna, assim como a Música, expressões coreográficas também atravessaram o atlântico. Mukuna destaca o exemplo da presença da dança de umbigada no território brasileiro: "a coreografia da umbigada assemelha-se à de uma dança de roda conhecida de várias tribos (mbenga e lukutu, entre os lubas) ao redor da bacia do Congo, sempre executada por um grupo misto, ao luar". (MUKUNA, 2000, p.95).

Os processos de migração, seja de natureza voluntária ou forçada, provocam inevitavelmente algum tipo de estranhamento implícito ao ato de deslocar-se de um sítio "original" para outro desconhecido. Em casos extremos de privação, o patrimônio cultural pode constituir grande parte do patrimônio "total" de um imigrante (SHELEMAY). Situações desta natureza podem, portanto, encorajar a manutenção e o fluxo de determinadas práticas culturais, que frequentemente funcionam como respostas ao contexto opressivo, pois "a reconstituição e repetição de práticas culturais continua a proporcionar uma fonte de conforto, um antídoto parcial para a hostilidade vivida na nova sociedade, reforçando e respondendo a sentimentos de nostalgia" (Watson, 1977 APUD Baily, 2006, p.171).

Portanto, os deslocamentos populacionais implicam inevitavelmente a própria migração da cultura expressiva onde a música tem um papel relevante dada a sua extrema portabilidade. Segundo a etnomusicóloga Kay Shelemay (2006), em casos de migração forçada a valência atribuída à música pode ser ainda mais potencializada, pois "quando as pessoas são forçadas a migrar, especialmente em condições difíceis (...), canções, danças e memórias da sua vida musical podem estar entre os seus poucos bens sobreviventes". (SHELEMAY, 2006, p.170).

Como consequência deste processo, frequentemente as comunidades migratórias se transformam em uma espécie de bioma de cultivo e renovação de determinadas práticas culturais. O etnomusicólogo português Jorge Castro Ribeiro aponta que "aliteratura etnomusicológica mostrou-nos também como os imigrantes podem assumir um papel de manutenção e transmissão das tradições. As diásporas são vistas como reservas de memória cultural e como autoridades respeitadas de inovação musical". (RIBEIRO, 2010, p.106).

Em situações de migração forçada os constrangimentos psicológicos e materiais tendem a ser ainda mais profundos. Em casos de incerteza em relação à possibilidade de retorno, algumas situações especiais podem se desenvolver, pois a perspectiva (ou a ausência dela) pode funcionar como um "forte catalizador de atitudes e estratégias". (RIBEIRO, 2010, 105). A perspectiva de não-regresso, portanto, apresenta-se como um dado determinante nestes processos, posto que a resposta cultural ao trauma migratório pode ser drasticamente condicionada por este contexto.

> A situação do migrante é particular, uma vez que este tem a possibilidade, pelo menos nocionalmente, de regressar à cultura familiar. Outra consideração importante é se essa possibilidade de regresso existe realmente. Nos casos em que o regresso é difícil ou impossível, os sentimentos de isolamento ou prisão na sociedade de acolhimento podem ser agudos. (BAILY, 2006, p.170)

Cumpre notar que o alto grau de portabilidade da Música frequentemente se dá em decorrência de sua "virtualidade" e da possibilidade de ser reconfigurada em novos ambientes. Concluído o processo de deslocamento espacial, a fisicidade da Música - incluindo os seus instrumentos musicais - pode ser reconstruída (ou mesmo reelaborada) a partir da memória (individual e social) e dos recursos disponíveis na nova terra. No período histórico colonial - um contexto dramático de migração forçada - o capital cultural centro-africano desembarcou no território brasileiro, onde se multiplicou em diversas direções.

Registos textuais e iconográficos do período histórico colonial brasileiro apontam para a existência de tais "reencenações" e sugerem, por exemplo, a existência no Brasil de cordofones (e práticas a eles associadas) provenientes da região centro-africana, que viajaram com as pessoas no processo migratório. Dada a alta portabilidade da Música e dado o elevadíssimo número de indivíduos sequestrados em África e enviados forçadamente para o Brasil, seria suposto imaginar que as práticas de construção e de performance de cordofones (e mesmo sua concepção social), dentro do conjunto de inúmeras outras práticas culturais, atravessassem o oceano (a Kalunga) juntamente com a imaginação das pessoas detentoras de tais conhecimentos.

Deste posicionamento derivam dois questionamentos que podem ajudar na reflexão sobre este processo histórico:

1) De que modo o uso e a visibilidade histórica e contemporânea dos cordofones que se pensa terem circulado entre Angola e o Brasil foram condicionados ou favorecidos em terras brasileiras? Por quê?
2) Que papel tiveram os instrumentos propriamente ditos nos processos de formatação das práticas musicais em que estão envolvidos no presente?

Tentar responder a estas questões pode nos ajudar a perceber a riqueza da discussão e compreender maiores detalhes do processo de formação das práticas musicais cordofônicas brasileiras. Em relação à visibilidade, cumpre notar que diversas práticas culturais africanas (ou afro-brasileiras)

foram literalmente proibidas pelo estado brasileiro em diversas situações. O que pode ter acontecido historicamente com as marimbas, por exemplo, no Brasil? E o que terá acontecido com as cihumbas? Em "Memórias da plantação" artista, psicóloga e escritora e artista Grada Kilomba recorre à figura da "máscara do esquecimento" para evocar os processos de silenciamento ocorridos na dinâmica colonial:

> Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro (...) Oficialmente a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. (...) Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p.33).

De 1890 a 1937, por exemplo a Capoeira - expressão cultural africana (ou afrobrasileira, existem diversas teses a este respeito) - foi proibida no país, como informa o decreto 847 (1890) do Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. Felizmente esta prática e o cordofone associado a ela (Hungu/Berimbau) puderam resistir à violência do Estado, a partir da resiliência da inteligência negra. Mas o que pode ter acontecido a outras práticas e outros cordofones? Desapareceram naturalmente? Foram silenciados? Transmutaram-se em outros instrumentos?

Parto da análise dos próprios instrumentos para tentar encontrar respostas. Pude conhecer virtualmente dois museus angolanos. No caso do Museu de Etnografia de Angola, o contato foi um tanto superficial, através de fotos dos cordofones tiradas por uma pesquisadora angolana que gentilmente me enviou. No caso do Museu Regional da Huíla foi possível examinar o catálogo completo, enviado pela ex-diretora. Em ambos casos, pude comprovar a presença da cihumba em seus acervos, embora com pouca informação detalhada.

Em Portugal fiz visitas técnicas a 3 diferentes instituições. A escolha estratégica pela pesquisa de arquivo neste país se dá em função de sua evidente ligação colonial com Angola, que esteve em vigência até 1975. Além das missões de recolha que ampliaram materialmente os acervos dos museus portugueses, parte importante do espólio do Museu do Dundo (antigo Museu da Diamang, na Lunda Norte), a primeira instituição deste tipo em Angola, encontra-se atualmente no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.

Foi durante este contato com acervos portugueses que pude acumular informações organológicas mais concretas a respeito das cihumbas, bem como à "etnografia" das fichas catalográficas. Todas as visitas foram realizadas no ano de 2023, sendo que em Coimbra foram feitas duas visitas. É precisamente sobre essas visitas, sobre a pesquisa de arquivo museológica e sobre a análise dos acervos encontrados em tais instituições que esta comunicação pretende refletir.

Pude encontrar um conjunto expressivo de cihumbas, variantes em dimensão, peso, madeira, material constitutivo das cordas, presença de estriladores, na data de recolha e no número de cordas. Para ilustrar um pouco o espectro dessas variações, tomando o exemplo da quantidade de

cordas, pude observar cihumbas com 3, 4, 5, 6, 7, 8 ou 9 cordas em sua constituição. Ou seja, se por um lado sabemos que o berimbau (um monocórdio) é um instrumento extremamente complexo, por outro lado as características da cihumba questionam também as supostas teorias de uma eventual "simplicidade" dos cordofones africanos a partir do número de cordas de um instrumento.

Considerações finais - Perspectiva histórica e contemporaneidade

Portanto, este cordofone descrito e documentado no Brasil colonial, em Angola e em Portugal, a cihumba, aparentemente não teve a mesma possibilidade de existência ativa no presente brasileiro tal qual o Berimbau, a continuação atlântica do Hungo ou Urucungo (PIRES, 2019). Com os formatos documentadas no passado - e que mantêm em Angola - este instrumento se encontra praticamente desconhecido no atual panorama musical brasileiro. Será que alguns dos seus elementos ainda subsistem?

Ao interpolar a produção iconográfica anteriomente citada - seja a do religioso italiano João António Cavazzi de Montecúccolo ou do pesquisador português José Redinha (em Angola), seja a dos diversos pintores naturalistas atuantes no Brasil colonial (Debret, Rugendas, Codina, Chamberlain e outros) - com a materialidade "contemporânea" dos instrumentos musealizados em instituições portuguesas, pode-se investigar elementos que possam incrementar a discussão sobre a presença das práticas cordofônicas africanas no território brasileiro.

É também (talvez, sobretudo) um movimento de desconstrução pessoal, posto que durante meus quase 20 anos como violonista profissional de Samba e de Choro a narrativa de que apenas as tradições ibéricas formaram o violão brasileiro esteve praticamente inabalada. Até quando será possível manter esse discurso? Em que momento poderemos imaginar a ancestralidade dos "cordofones brasileiros", isto é, das práticas cordofônicas típicas do Brasil, livres dessa carga oficializada em discurso único?

Naturalmente, é apenas um primeiro passo de aproximação à discussão, um tímido movimento repleto de incertezas e questionamentos. Evidentemente há muitos obstáculos, e até mesmo importantes limitações, neste processo. O maior deles talvez seja a inexistência de áudios do período. Ainda assim, seria possível sonhar, imaginar ou reconstituir o universo cordofônonico afrobrasileiro oitocentista na contemporaneidade? Seria possível caminhar na direção da recuperação da memória social destes instrumentos no Brasil? A história musical do Atlântico Negro aponta nas plurais e multi-vetorias possibilidades de fluxos e refluxos, que por vezes desafiam as perspectivas históricas lineares e cartesianas. Em quantas direções é possível imaginar o som da Cihumba pelo Atlântico (Cihumba ya Kalunga)?

Referências

BAILY, John. Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32, n. 2, 2006.

CAVAZZI, António. *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1965.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda*: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: Modernidade e dupla consciência. Editora 34, 2001.

GOMES, Laurentino. *Escravidão*. Rio de Janeiro: Globolivros, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memória da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KUBIK, Gerhard. *Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil*. Diasporic Africa Press, 2013.

KUBIK, Gerhard. *Extensions of African Cultures in Brazil*. Diasporic Africa Press, 2013.

MUKUNA, Kazadi. *Contribuição bantu na música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola*: sua construção e descrição, notas históricas e etno-sociológicas da música angolana. Coimbra: Instituto de Antropologia - Univ. Coimbra, 1988.

RIBEIRO, Jorge. Migração, sodade e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal. *Revista Migrações* (Organizado por Maria de São José Côrte-Real), 2010.

PIRES; Josivaldo. *O urucungo de Cassange*: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil). Itabuna: Mondrongo, 2019.

SILVA, Salomão Jovino. *Memórias sonoras da noite*: musicalidades africanas no Brasil oitocentista. São Paulo: PUC, 2005.

SHELEMAY, Kay. *Soundscapes*: Exploring Music in a Changing World, W.W. Norton, 2006.

SLENES, Robert. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OS CANTOS DA CAPOEIRA

Proposta de um estudo etnográfico no grupo IÊ Capoeira, de São Mateus (ES)

Matheus Fellipe Pereira dos Santos
Universidade Federal do Espírito Santo
pereirazumba@gmail.com
Hellem Pimentel
Universidade Federal do Espírito Santo
hellempimentel@gmail.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afrodiaspóricas nas Américas

Resumo: Esta pesquisa em andamento visa colaborar e analisar os cantos da capoeira a partir de um viés etnomusicológico. Trata-se de uma pesquisa de Iniciação Científica que tem como objetivo compreender como a música constitui e organiza o evento da capoeira, com foco nos cantos entoados durante o jogo, a partir de um estudo etnográfico no grupo IÊ Capoeira, de São Mateus (ES). Este artigo se propõe a compartilhar os dados levantados na etapa inicial da investigação, em que foi feito levantamento bibliográfico introdutório visando a contextualização histórica da prática da capoeira e os aspectos a serem observados na dinâmica da roda em sua relação com a música. O grupo IÊ Capoeira, além de sua relevância para a cidade de São Mateus, promove práticas pedagógicas desenvolvidas pelo grupo, sendo uma particularidade sua a inserção e transmissão de saberes associados ao conteúdo e práticas tradicionais, além do ensino de instrumentos musicais no âmbito da capoeira. O canto coletivo, no contexto das práticas populares baseadas na oralidade, cumpre papel fundamental em passar para as novas gerações a história sobre si e seu povo, bem como a de ser guardiã das tradições da comunidade.

Palavras-chave: Capoeira; cantos da capoeira; práticas musicais afro diaspóricas; etnomusicologia.

THE CHANTS OF CAPOEIRA

Proposal for an Ethnographic Study in the IÊ Capoeira Group, São Mateus (ES)

Abstract: This ongoing research aims to collaborate and analyze capoeira songs from an ethnomusicological perspective. This is a Scientific Initiation research that aims to understand how music constitutes and organizes the capoeira event, focusing on the songs sung during the game, based on an ethnographic study in the IÊ Capoeira group, from São Mateus (ES). This article aims to share the data collected in the initial stage of the investigation, in which an introductory bibliographical survey was carried out aiming at the historical contextualization of the practice of capoeira and the aspects to be observed in the dynamics of the road in its relationship with music. The IÊ Capoeira group, in addition to its relevance to the city of São Mateus, promotes pedagogical practices developed by the group, with its particularity being the insertion and transmission of knowledge associated with traditional content and practices, in addition to teaching musical instruments within the scope of capoeira . Collective singing, in the context of popular practices based on orality, plays a fundamental role in passing on the story about itself and its people to new generations, as well as being the guardian of the community's traditions.

Keywords: Capoeira; Capoeira Chants; Afro-Diasporic Music Practices; Ethnomusicology.

Introdução

Este trabalho propõe o estudo da música na capoeira pelo viés da etnomusicologia. Trata-se de um texto inicial referente a uma pesquisa no âmbito da Iniciação Científica, ainda em desenvolvimento, cujo objetivo geral é compreender como a música constitui e organiza o evento da capoeira, com foco nos cantos entoados durante o jogo, a partir de um estudo etnográfico no grupo IÊ Capoeira, localizado na cidade de São Mateus (ES). Como objetivos específicos, pretende-se observar o efeito dos cantos entoados na roda de capoeira, e como corpo, voz e instrumentos se relacionam; analisar o conteúdo textual e melódico dos cantos

em sua relação com elementos da ancestralidade que constituem a cidade de São Mateus; e pesquisar o processo de ensino-aprendizagem da música nas práticas do referido grupo.

Os cantos, assim como o toque dos instrumentos, produzem efeitos diretos na dinâmica do jogo, nos movimentos dos corpos e no sucesso da roda de capoeira. Uma música "puxada" em um momento inadequado ou de maneira desacertada pode trazer resultados adversos para o jogo. Os tocadores, os cantadores e os jogadores precisam estar em perfeita sinergia para que a roda seja considerada bem sucedida.

O interesse pelo tema surgiu a partir da tentativa de conciliação de vivências particulares entre a prática da capoeira e a escolha profissional de estudo da música no campo acadêmico. Ao buscar referências, as principais fontes encontradas consideravam a capoeira a partir de um viés histórico, sociológico e enquanto atividade física. Ao investigar trabalhos que se debruçaram especificamente sobre a música, as abordagens se mostravam genéricas e focadas na transcrição de sons. Foi notado, principalmente, estudos com o objetivo de registro e pouco explorando as relações humanas consequentes da vivência dos eventos ocorridos durante os treinos, rodas de capoeira, formações, dentre outros, e da importância da música nestes.

A opção por uma perspectiva etnomusicológica surgiu a partir do contato com as premissas da etnomusicologia no contexto da graduação em Música, em diálogo com a professora Hellem Pimentel, que indicou alguns textos de caráter introdutório. Nesse processo, a etnomusicologia se mostrou profícua para um estudo aprofundado da prática da capoeira e as interrelações que acontecem na roda por meio da música, visto que o seu foco está relacionado à dimensão cultural e social do fenômeno musical. A investigação proposta será realizada por meio de estudo de caso e abordagem etnográfica. Optou-se por essa ferramenta de recolhimento de dados devido à natureza do objeto e aos objetivos da pesquisa, que consideram a roda de capoeira uma manifestação popular, afrodiaspórica e baseada na oralidade.

Este artigo se propõe a compartilhar os dados levantados na etapa inicial da pesquisa de Iniciação Científica, em que foi feito levantamento bibliográfico introdutório visando a contextualização histórica da prática da capoeira e os aspectos a serem observados na dinâmica da roda em sua relação com a música.

Breve contextualização histórica

Originada durante o período colonial, os primeiros registros sobre a capoeira no Brasil datam do início do século XIX. Trazida de seus países por africanos e crioulos escravizados, a capoeira se desenvolveu em terras brasileiras como uma forma de resistência e autodefesa, em jogos de combate que utilizavam pés, mãos, facas e pedras, entre outros artefatos (PEÇANHA

& ASSUNÇÃO, 2015, p. 25). Misturando elementos de luta, dança e música, a capoeira ganhou diferentes estilos ao longo dos séculos e se tornou uma parte importante da identidade brasileira. Em setembro de 2008, a capoeira foi reconhecida oficialmente como patrimônio cultural imaterial do Brasil, afirmando sua importância histórica, cultural e social, e ganhando status de valorização e proteção como integrante da cultura brasileira.

A capoeira se desenvolveu, inicialmente, adaptada e pensada de forma a dar ao escravizado uma maneira de se defender, transformando seu corpo em arma na resistência ao regime escravocrata. Na capoeira, trabalha-se a ideia de que, ao receber um golpe, o sujeito se esquiva, tamanha é a força aplicada. Essa prática ocorre, segundo os mestres, pelo fato de que, na origem, o golpeado era o negro escravizado e quem golpeava eram dois, três ou mais oponentes (Capitões do Mato). O corpo e a subjetividade do preto eram propriedades de seu "Sinhozinho e Sinhazinha", e tê-lo como seu objeto dava ao senhor o direito de fazer o que quisesse com o corpo daquele indivíduo.

Cadê o negro que eu deixei aqui
Cadê o negrooo
(refrão)
Capataz chegou perguntando
Cadê o negro que eu deixei aqui
Eu deixei ele trabalhando
Acha esse negro traz ele pra mim

Já chamei o capitão do mato
Pra achar o rastro desse negro
Vou lhe dar 40 chibatadas
E das mãos arranco um dedo

Ele quer fugir pro quilombo
Se ver livre de suas corrente
Ele quer encontrar Ganga Zumba
Encontra Zumbi e Acotirene

Sinhozinho já soube da fuga
E logo lhe bateu uma revolta
Ele já deixou uma ordem
Ele quer o seu negro de volta

(Cadê o negro que eu deixei aqui. Autoria: MESTRE MANCHA, 2019)

Com o fim do regime escravocrata houve um processo de ressignificação da capoeira. O que até então era uma luta por sobrevivência física por parte dos escravizados, com a abolição da escravatura, se inicia um processo de lutas e resistência coletiva, existencial, a fim de que o negro fosse incluído e visto como integrante da sociedade.

O mais antigo registro referente à capoeira foi encontrado pelo jornalista Nireu Cavalcanti. O documento data de 1789 e se refere à libertação de um escravo chamado Adão,

preso nas ruas do Rio de Janeiro por praticar a capoeiragem. Isso mostra que a repressão acontecia antes mesmo da criminalização da capoeira (IPHAN, 2014. p. 24), que se efetuou no Código Penal Brasileiro via Decreto n. 847 de 11 de outubro de 1890:

> Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor ou algum mal. Pena: de prisão cellular de dois meses a seis meses. (Dossiê IPHAN, 2014, p. 26).

O sujeito da capoeiragem é aquele astuto, ligeiro, malandro, bom de briga, que enfrentava os valentões, e que às vezes tinham um caráter místico. Temos registro de capoeiras como Nascimento Grande, no Recife; Manduca da Praia, no Rio de Janeiro; na Bahia, vamos ouvir falar de Manuel Henrique Pereira, o Besouro, que teve um filme gravado contando sua história: o capoeira que avuava e tinha o corpo fechado.

A capoeiragem acontece de forma mais livre, não sistematizada, sem a presença do berimbau, marcada pelo tambor primitivo e que era associada a quem a praticava de forma individual. A sistematização e organização da capoeira aconteceu posteriormente com Mestre Bimba,[1] já no século XX, que organizou e cunhou o termo "Regional". Nessa capoeira, o capoeirista ataca seu oponente com precisão e golpes decisivos, o levando a nocaute. O objetivo dessa capoeira, em sua concepção é a defesa pessoal que se configura como arte marcial pensada pelos negros para se defender da tirania dos brancos colonizadores, senhores de engenho e barões do café que utilizavam mão de obra escrava em suas fazendas, casas e lavouras.

Oh, meu mano
O que foi que tu viu lá
Eu vi capoeira matando
Também vi maculelê
Capoeira
É jogo praticado na terra de são Salvador
Capoeira!
É jogo praticado na terra de são Salvador
Mas sou discípulo que aprendo e Mestre que dou lição
Na roda de capoeira nunca dei um golpe em vão
Capoeira!
É jogo praticado na terra de São Salvador
Capoeira!
É jogo praticado na terra de São Salvador
É Manuel dos Reis Machado
Ele é o Mestre Bimba
Criador da Regional
Capoeira

[1] Mestre Bimba foi um dos primeiros a sistematizar a capoeira e torná-la reconhecida dentro e fora do Brasil. Manoel dos Reis Machado, também conhecido como Mestre Bimba, foi um mestre de capoeira e, criador do estilo Regional Baiano, mais tarde chamado capoeira regional. Mestre Bimba nasceu em 23 de novembro de 1899 em Salvador Bahia e faleceu em 5 de fevereiro de 1974 em Goiás.

É jogo praticado na terra de São Salvador
Capoeira
Ei capoeira é luta nossa
Da era colonial
E nasceu foi na Bahia
A Angola e Regional

(Disco: MESTRE SUASSUNA E DIRCEU, 1975)

A capoeira regional se difere das demais capoeiras devido ao fato de que, com Mestre Bimba, vai haver um processo de sistematização do seu aprendizado. Essa prática, então, começa a ocorrer dentro de um processo estruturado e organizado para a transmissão dos seus conhecimentos. Considera-se, no universo da capoeira, que a partir do Mestre Bimba haverá um método de ensino para a capoeira regional. Ele vai acrescentar o uso de berimbau e demais tipos de toques.O processo de sistematização da capoeira feita por Bimba vai proporcionar a ele uma notória circulação pelo Brasil afora, ensinando capoeira em seus cursos ministrados, ocasionando mais a frente a formação dos primeiros grupos de capoeira (IPHAN, 2014, p. 47).

Já a capoeira Angola é uma capoeira dos primórdios que se assemelha, em boa parte, com a capoeiragem, que às vezes tinha ou não a presença do berimbau e do pandeiro. O que podemos afirmar, devido a registros das pinturas de Johann Moritz Rugendas, é a presença do tambor primitivo e a eventual presença dos demais instrumentos. O termo “capoeira Angola” vai entrar em evidência após o surgimento da capoeira regional. Essa capoeira vai se consolidar e organizar com a pessoa do Mestre Pastinha, já no século XX, que fez uma viagem para Angola no 1º Festival Mundial das Artes Negras e relatou não ter encontrado a Capoeira Angolana, e sim elementos dela.

A capoeira nacontemporaneidade já é uma capoeira que se inaugura com o Grupo Senzala, que vai se organizar ainda mais criando um sistema de graduação, vestimentas personalizadas, hierarquias, e que, na prática, vai jogar tanto a capoeira regional como a angolana, tendo um viés mais pedagógico que abraça o lado esportivo da luta. Para esse movimento dentro da capoeira, quem vai ser o nome de referência são os irmãos Mestre Rafael e Paulo Flores Viana, discípulos de Mestre Bimba. Podemos dizer que essa é a capoeira praticada pelo grupo IÊ Capoeira, objeto de estudo desta proposta de pesquisa.

As práticas sociais e culturais vividas pelo povo negro tornam-se alvos ainda mais estruturantes e enraizadas com o decorrer dos anos. Constantemente perseguidos pelo poder público e social, vistos como marginalizados e periféricos, a capoeira será tratada como atividade de vadios, desocupados e pessoas sem trabalho. Posteriormente, relaciona-se a

prática da capoeira com as religiões de matrizes africanas, essa ligação perpetua-se até os dias de hoje, onde o capoeirista se vê muitas vezes no lugar de justificar que quem tem a prática religiosa é o sujeito e não a capoeira.

O grupo IÊ Capoeira de São Mateus – ES

O projeto de pesquisa aqui relatado propõe a observação participativa e relato etnográfico das aulas e das rodas de capoeira desenvolvidas pelo grupo IÊ Capoeira, em seu núcleo com base na cidade de São Mateus (ES). A Associação IÊ Capoeira foi fundada em 3 de setembro de 1994, no município de São Gonçalo (RJ), pelos Mestres Capa, Preguiça e Canela, descendentes do Grupo de Capoeira Angonal (tradicional no Rio de Janeiro) formados pelo Mestre Bocka.

Os trabalhos desenvolvidos pela Associação IÊ Capoeira são de carácter social, cultural e educacional, dentro de universidades, escolas, academias, associação de moradores, igrejas e projetos sociais. Procura promover a integração cultural entre os alunos da IÊ Capoeira e as manifestações populares, além da constante busca da ancestralidade e do valor social encontrados nos saberes dos mestres de capoeira. No Espírito Santo, a Associação vem realizando trabalhos educativos por meio da capoeira em diversas cidades, como São Mateus e Vila Velha.

As aulas do IÊ Capoeira de São Mateus acontecem dentro da Universidade Vale do Cricaré (UNIVC), instituição privada. A UNIVC oferta uma disciplina de capoeira para o curso de Educação Física que acontece paralelamente ao projeto de extensão para a comunidade acadêmica e o público externo. Os encontros são às terças e quintas-feiras, tendo como coordenador e mestre de capoeira Daniel Junior, ou Mestre Museu, que também é professor do corpo docente da universidade. Também estão previstas entrevistas com os mestres que compõem os núcleos do IÊ Capoeira e alguns integrantes do grupo.

O IÊ Capoeira tem crescido e desenvolvido práticas pedagógicas ligadas à capoeira na contemporaneidade, traçando novas possibilidades de inserção no campo educacional, com métodos ativos para atuação no espaço escolar, além do ensino de instrumentos musicais que compõem as práticas da capoeira. No desenvolvimento da pesquisa proposta, buscaremos conhecer quais são essas práticas e como elas impactam a capoeira e a relação de seus praticantes.

Sabe-se que a cidade de São Mateus tem uma história atravessada pela escravidão, o que constitui a formação cultural, musical e capoeirística dessa localidade. Seu desenvolvimento econômico está fortemente ligado ao trabalho escravo negro, pois até a metáde do século XIX, o Porto de São Mateus era uma das principais portas de entradas de

africanos escravizados do país. A chegada de navios negreiros era ansiosamente aguardada pela população e compradores.

> A chegada de um negreiro, ao porto de São Mateus era uma verdadeira festa. A população ali estava toda reunida, compradores e curiosos. Tudo era movimento (...) Devidamente desembarcados, os negros acorrentados em fila indiana, eram tangidos até o mercado. Ali eram examinados por sua compleição física e até origem tribal. (CUNHA, *apud* RUSSO, 2011, p. 37).

São Mateus é considerada a cidade com a maior população afrodescendente do estado do Espírito Santo. É importante observar que a relação entre brancos, pardos, negros e retintos, ainda é marcada pelo poder que a classe dominante (branca e empresarial) exerce sobre a região do Porto e demais periferias de São Mateus. O estigma existe desde o tipo de cultura consumida pelas camadas mais baixas até os locais frequentados pela burguesia da cidade. A capoeira, na cidade de São Mateus, ainda é vista como sendo a cultura praticada por quilombolas, pardos e negros.

Parte da história dos antepassados está contida nas letras e nas melodias cantadas nas rodas de capoeira. Os cantos da capoeira possuem referências a contextos históricos associados à sua origem, ao período da escravidão, à religiosidade afro-brasileira e ao cotidiano dos capoeiristas, entre outros temas. Dessa forma, o projeto de pesquisa também buscará identificar a relação dos cantos entoados pelo grupo IÊ Capoeira com o passado escravagista da cidade de São Mateus e os aspectos diretamente ligados à ancestralidade afrodescendente de seus praticantes.

Aspectos da roda do IÊ Capoeira

Fazem parte da roda de capoeira: os que tocam os instrumentos e puxam as canções; as pessoas que compõem o entorno da roda que são responsáveis por cantar os coros e bater palmas; os dois capoeiras ao centro da roda jogando e demais que durante compram o jogo.[2] Vale ressaltar que a posição dos capoeiristas que tocam e jogam não são fixas, existe uma fluidez na troca dos instrumentos e dos jogadores que se dá sempre no momento em que o jogo está parado. Fazer a troca enquanto o jogo está acontecendo é considerado uma falta de respeito à ritualística. A troca de instrumento no meio do jogo interromperia a continuidade da energia da roda. Ou seja, a audiência durante o acontecimento da roda de capoeira tem uma participação ativa com responsabilidades fundamentais no processo de manter a alta energia dos jogos.

[2] Os dois capoeiristas ao centro da roda, quando não são mestres, não têm sua posição fixa. A compra de jogo é o ato de cortar ou entrar no lugar de uma pessoa da roda.

Os músicos tocadores dos instrumentos da capoeira também saem para jogar. Neste momento, existe a troca dos instrumentistas que, por uma questão de tradição e respeito, só acontece durante uma compra de jogo feita ao pé do berimbau, isto é, os dois jogadores ficam agachados e de frente um para o outro diante do Berimbau Gunga.[3] Após o início do jogo, a troca de um jogador pode ser feita sem nova compra ao pé do berimbau, dando fluidez e continuidade à roda.

Assim que a troca é feita e os tocadores já estão tocando e cantando as canções, o jogo precisa voltar a acontecer. Aquele que estiver com a responsabilidade do berimbau Gunga o abaixa como um sinal de permissão para que os capoeiristas possam sair para o jogo. Dessa forma os que estavam antes tocando os instrumentos e cantando podem compor a roda para jogar, dando continuidade e constância ao jogo, e assim por diante.

No desenrolar do evento a participação é coletiva e depende de todos para que se mantenha o nível de energia. É responsabilidade de quem conduz o canto, no caso o tocador do berimbau Gunga ao início da roda e em alguns momentos, ao perceber que o nível das respostas do coro está caindo, chamar a atenção da audiência, podendo se levantar e bater com a baqueta na cabaça do berimbau, gerando um som agudo, diferente do som dos demais instrumentos, com uma projeção satisfatória ou com interjeições. Dessa forma todos que entram na roda sentem a vibração elevada, produz coragem, gera força e fornece, aos que estão no centro da roda jogando, "potência de agir".[4]Uma boa roda de capoeira pode ser classificada pelo respeito entre os jogadores e pelo nível de energia e de vontade de todos que participam.

As dinâmicas características da roda se estendem desde tocadores, cantadores, jogadores, mas também com o público. O público que assiste a uma apresentação de capoeira, um evento de formatura ou roda de mês,[5] frequentemente se aproximam da roda e participam, seja vibrando com os golpes acrobáticos executados, batendo palmas, cantando os refrões e, aos mais corajosos e que desejam se envolver mais, é permitido até a entrada na roda em momento específico. Todas essas possibilidades estão ligadas à postura do Mestre ou dos integrantes responsáveis por organizar os acontecimentos. Quando o Mestre convida as pessoas para adentrarem a roda, há uma abertura para a performance participativa; quando não, a roda aproxima-se de uma performance apresentacional (TURINO, 2008).

[3] Berimbau de barriga mor da capoeira, ele é quem dita e coordena tudo durante o jogo. Sempre tocado inicialmente pela pessoa mais graduada, em seguida passado para outros tocadores.
[4] Termo do filósofo Espinosa. Ver Münchow, 2021, p.140.
[5] Encontro em que todos os capoeiristas de um determinado grupo se encontram, podendo ter ou não convidados de grupos externos, mas geralmente com a presença de familiares e amigos.



Figura 1 - Apresentação da puxada de rede do grupo Iê Capoeira com parceria do grupo Acarbo Capoeira, evento realizado no Centro de Convivência do Idoso - CCI onde são desenvolvidas atividades de capoeira voltadas à terceira idade.
Fonte: Arquivo do Mestre Museu.

Na figura 1 temos o exemplo da manifestação da Puxada de Rede, em que, estando em formato tradicional de roda, no qual não se predomina aperformance participativa, o toque do atabaque e o canto mudam abordando elementos de vida pesqueira como, por exemplo, o barco, o barqueiro, o peixe, a rede, o mar, o vento, o ofício. Identificando esta mudança, a roda se desfaz e surge uma nova configuração, em que sobressai a performance apresentacional: da roda tradicional, os instrumentos saem, só permanecendo dois atabaques; um grupo preferencialmente de crianças que previamente dominam a coreografia da manifestação assumem o protagonismo enquanto todos os participantes anteriores se afastam para se tornarem espectadores.

A roda é o local onde se materializa o imaterial, onde os capoeiristas podem se expressar e conectar-se com seus ancestrais. Considera-se, também, que este espaço de desenvolvimento da capoeira tem o formato circular, ressaltado por Santos (2022) como um dos aspectos presentes nas pedagogias negras/decoloniais (p. 286). A autora evidencia o formato circular como uma configuração que estimula relações humanas mais democráticas, pois todos se veem e se percebem imediatamente, o que enfatiza convivências mais horizontais e menos hierárquicas, nas quais todos possuem uma visão do todo.

O formato circular é o princípio da capoeira, considerando a participação democrática de todos os participantes da roda. Porém, também existem momentos em que se utiliza o formato de sala de aula tradicional, como nas carteiras dispostas uma após a outra, da mesma forma os alunos ficam dispostos em fileiras, para aula de transmissão de conhecimentos voltados à luta. Este é um dos poucos momentos em que a prática no IÊ Capoeira assume outro formato que não o circular, não sendo necessariamente a prática de outros grupos e Mestres.

O canto na capoeira

Não há como negar que a música é basilar para o acontecimento da capoeira. A relevância da música no direcionamento da prática da capoeira, a força dos toques, o rito para acesso a determinados instrumentos e a ligação dos cantos com a ancestralidade nos levam a buscar compreender "como" isso acontece – como a música constitui e organiza o evento da capoeira.

Os cantos tradicionais da capoeira possuem referências a contextos históricos associados à sua origem, ao período da escravidão, à religiosidade afro-brasileira, ao cotidiano dos capoeiristas, entre outros temas comuns. Ao analisar as relações entre o jogo e o canto, o antropólogo Marco Poglia (2020) aponta os efeitos que esses cantos produzem na dinâmica da roda e as habilidades que precisam ser articuladas pelos cantadores. Ele cita os estudiosos Rego (1968) e Diaz (2006), que propuseram uma classificação desses cantos, distinguindo "categorias que expressam a relação dialógica entre jogo e música, identificando as principais formas de intervir na interação entre os capoeiristas através do canto de músicas que contenham algum tipo de solicitação para o jogo" (POGLIA, 2020, p. 111). O autor também destaca a importância do trabalho pioneiro de J. Lowell Lewis (1992), no qual ele realiza uma etnografia em rodas de capoeira no Brasil com foco na relação entre música e jogo:

> Através de uma série de exemplos, Lewis sublinha que os significados dos corridos da capoeira Angola devem ser compreendidos sempre em relação ao contexto em que são cantados. Conforme observa, esses cantos podem ser executados em resposta a certos acontecimentos na roda ou com a intenção de provocá-los. Compõem, assim, o repertório da capoeira músicas como *ô lá ô laí / vou bater, quero ver cair*, que solicitam um tipo de jogo específico, neste caso um jogo mais combativo, com aplicação de rasteiras; e outras como *o facão bateu embaixo / a bananeira caiu*, que narram o acontecimento já consumado. (POGLIA, 2020, p. 112).

Assim como os cantadores precisam estar atentos ao toque do berimbau, que é o principal instrumento que comanda a roda, os jogadores em ação precisam estar atentos tanto ao berimbau quanto ao que está sendo cantado, pois eles ditarão o ritmo do jogo. O termo *cantadores* - e não *cantores* - é utilizado pelos capoeiristas para identificar sua prática de canto coletivo durante as rodas. Nesse sentido, é importante ressaltar que a competência de ser um bom cantador na roda de capoeira não segue os padrões estéticos da música ocidental europeia, que prevê determinada técnica vocal, postura, articulação, projeção etc. Na roda de capoeira, o canto eficiente é aquele que conduz a energia da roda e comunica com clareza, sensibilidade e interação a cadência do jogo (POGLIA, 2020; REAL, 2014).

É significativo notar que os trabalhos que investigam a inter-relação entre o jogo e a

música na capoeira, são, em sua maioria, produzidos por pesquisadores de outras áreas que não a música. O estudo da materialidade dos sons musicais fica, por vezes, pouco explorado, com análises que consideram quase que unicamente a letra das músicas e informam pouco sobre o conteúdo musical gerado pelos instrumentos e a voz. Em vista disso, a pesquisa em desenvolvimento visa colaborar para minimizar essa lacuna, buscando analisar os cantos da capoeira a partir de um viés etnomusicológico, considerando seus contextos, suas práticas culturais específicas e suas concepções de mundo e do fazer musical.

Próximas etapas

Como dito no início deste trabalho, este é um compartilhamento da etapa inicial da pesquisa, em que foi feito levantamento bibliográfico introdutório visando a contextualização histórica da prática da capoeira e os aspectos a serem observados na dinâmica da roda em sua relação com a música. A próxima etapa prevê a pesquisa de campo no grupo IÊ Capoeira, a partir da observação participante e confecção de diário de campo no acompanhando das aulas e das rodas. Também serão realizadas entrevistas com o Mestre Museu e outros integrantes que compõem os núcleos do IÊ Capoeira, de acordo com o que emergir da etnografia.

Os dados obtidos serão analisados à luz de autores como Turino (2008) e sua proposta de classificação da performance participativa e apresentacional; Small (1998) e a abrangência do conceito de musicar (*musicking*); Wenger (1998) e a concepção de comunidades de prática; além de autores que contribuem para os debates sobre música afrodiaspórica e práticas decoloniais.

A prática musical contida na imaterialidade da roda é carregada de sentido e que transpassa o momento do treino, do jogo, da dança. Chama atenção a capacidade que o momento tem de nos suspender da vida cotidiana, como se fosse um processo de expurgação/alinhamento/purificação. A música na capoeira pode representar uma espécie de fio condutor que nos transporta até a um lugar de conexão com a nossa ancestralidade.

A cidade de São Mateus - ES tem uma história ligada ao tráfico de escravizados, e esse passado é narrado nas letras e melodias cantadas nas rodas de capoeira. Nessa perspectiva, a prática do canto no contexto da capoeira cumpre um papel fundamental em passar para as novas gerações a história sobre si e seu povo, bem como a de ser guardiã das tradições da comunidade. Dessa forma, esta proposta de pesquisa busca abordar tal prática a partir de uma concepção etnomusicológica e decolonial, ressaltando seus aspectos culturais e sociais. Espera-se, assim, contribuir para os estudos sobre as manifestações musicais afro-diaspóricas e as musicalidades da capoeira.

Referências

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. *Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana*: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985). Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

IPHAN / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Dossiê Iphan 12. Brasília, DF : Iphan, 2014.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. [Brasília]: IPHAN, [2023?]. Disponível em:http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/. Acesso em: 30 out. 2023.

MESTRES SUASSUNA E DIRCEU. Capoeira de São Salvador. Salvador: WEA International Inc.,1975. Disponível em: Spotify. Acesso em: 28 jul. 2023.

MÜNCHOW, Cleiton Zóia. *Espinosa de preciado*: potência de agir como *potentia gaudendi.* In: Cadernos Espinosanos: estudos sobre o século XVII. São Paulo, n. 45, jul-dez 2021. p.133-160.

PEÇANHA, Cinézio Feliciano; ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Da senzala à academia*: a diversificação da capoeira. Ciência Hoje, Rio de Janeiro, vol. 56, p. 25-29, set. 2015.

POGLIA, Marco Antônio Saretta. Capoeira Angola: os cantos na roda. In: BRITO, C.; GRANADA, D. (org.). *Cultura, política e sociedade:* estudos sobre a Capoeira na contemporaneidade. Teresina: EDUFPI, 2020. p. 111-124.

REAL, Márcio Penna Corte. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder?. *Inter-Ação*, Goiânia, vol. 39, n. 1, p. 87-111, jan./abr. 2014. Disponível em: https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/29513. Acesso em: 30 ago. 2023.

RUSSO, Maria do Carmo de Oliveira. *A escravidão em São Mateus/ES:* economia e demografia (1848-1888). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011 (Tese de Doutorado).

SANTOS, Neide dos. Práticas docentes emancipatórias e decoloniais: um relato à luz da abordagem musico-pedagógica ECCP (Ensaio Coral Centrado na Pessoa) e seus desdobramentos aplicados no ensino básico. IN: In: SANTOS, Eurides de Souza; SANTOS, Marcos; SODRÉ, Luan (Org.). *Música e pensamento afrodiaspórico*. Salvador: ANPPOM, 2022. p.283-319.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

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

TURINO, T. *Music as social life:* the politics of participation. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne. *Communities of practice:* learning, meaning and identity. New York: Cambridge University Press, 1998.

FIRMA O PONTO, POVO DO AXÉ

Os processos de composição dos pontos cantados na umbanda Almas e Angola

Milena Dugacsek Soares
Universidade Federal de Santa Catarina
dugacsek.m@gmail.com
GT8 - Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas

Resumo: Os pontos cantados são versos/poemas musicados que ocupam um lugar central na dinâmica da umbanda e das religiões afro-brasileiras como um todo. A exemplo da umbanda Almas e Angola, são eles que transportam a energia do sagrado (axé), mediam as mais diversas experiências religiosas, ordenam todas as etapas das cerimônias e conduzem o movimento dos corpos para a manifestação dos orixás e das entidades. Esta comunicação apresenta pesquisa de doutorado, em fase inicial, que tem como objetivo investigar os processos de composição dos pontos cantados. A escolha dos pontos como tema de pesquisa se apoia na ideia de que se existe um repertório, independentemente da cultura musical, há também uma teoria musical implícita (BLACKING 2007), como também deve haver um conjunto de fundamentos próprios que sustenta suas bases criativas, isto é, uma espécie de compor que lhe é intrínseco. Interessa à pesquisa conhecer sistemas e teorias musicais outras e penetrar naquilo que Ingold (2012) chama de agregados de fios vitais, que fluem por meio de pontos cantados, instrumentos, objetos, pessoas, orixás e entidades, compondo um grande fluxo de experiências e relações que circulam intensamente entre o visível e o invisível.

SEIZE THE POINT, PEOPLE OF AXÉ

The Singing Point's Compositional Processes in umbanda Almas e Angola

Palavras-chave: Ponto cantado; composição; umbanda; etnomusicologia; performance.

Abstract: The sung points are verses/poems set to music that occupy a central place in the dynamics of Umbanda and Afro-Brazilian religions as a whole. Like Umbanda Almas and Angola, they are the ones who transport the energy of the sacred (axé), mediate the most diverse religious experiences, order all the stages of ceremonies and guide the movement of bodies for the manifestation of orixás and entities. This communication presents doctoral research, in the initial phase, which aims to investigate the composition processes of sung points. The choice of points as a research theme is based on the idea that if there is a repertoire, regardless of musical culture, there is also an implicit musical theory (BLACKING 2007), as there must also be a set of fundamentals that support its creative bases, that is, a kind of composing that is intrinsic to it. The research is interested in knowing other musical systems and theories and penetrating what Ingold (2012) calls aggregates of vital threads, which flow through sung points, instruments, objects, people, orixás and entities, composing a great flow of experiences and relationships that circulate intensely between the visible and the invisible.

Keywords: Singing Point; Composition; Umbanda; Ethnomusicology; Performance.

Esta comunicação é resultado de uma pesquisa de doutorado, iniciada em março de 2022, que propõe uma investigação etnográfica e uma análise músico-performática, textual e músico-estrutural dos pontos cantados do Ritual Almas e Angola, vertente ritualística umbanda com o maior número de terreiros e adeptos da grande Florianópolis. Os pontos cantados, também chamados de cânticos ou cantigas de umbanda, são versos/poemas musicados que ocupam um lugar central na dinâmica da umbanda e das religiões afro-brasileiras como um todo. A exemplo do Ritual Almas e Angola, são eles que transportam a energia do sagrado (axé), mediam as mais diversas experiências religiosas, ordenam todas as etapas das cerimônias e conduzem o movimento dos corpos para a manifestação dos orixás e das entidades. De forma não exclusiva, mas privilegiada, os textos – narrativas mitológicas

que rememoram feitos de orixás e entidades – e os elementos sonoros presentes nos pontos materializam concepções de mundo, agenciam interações e contribuem para a afirmação da identidade religiosa.

Conforme o ogã e pesquisador Sandro Mattos (2019, p. 21), há três categorias de pontos cantados em algumas vertentes da umbanda, dentre elas, Almas e Angola: os chamados (1) pontos de raiz, provindos da espiritualidade, ensinados aos médiuns pela intuição musical ou mediunidade auditiva, os (2) pontos terrenos, que são compostos propositalmente para homenagear determinado orixá ou entidade ou para a utilização em rituais específicos, e os (3) pontos que são adaptações de canções populares, comuns especialmente nas cerimônias de Almas e Angola.

Pouco se sabe sobre os processos de composição dos pontos cantados. Ainda são escassas as pesquisas que se debruçam especificamente sobre o tema. A etnografia, portanto, tem como objetivo investigar como os pontos são concebidos e musicalizados (letra e melodia, por exemplo) e, em seguida, como eles são arranjados, isto é, o processo de ensino/aprendizagem e criação musical coletiva que acontece por meio de trocas entre os ogãs (que "puxam" os pontos e tocam os atabaques, dando origem às estruturas rítmicas) e demais membros do terreiro (que cantam os pontos).

Com base na etnomusicologia devo destacar que composição é pensada como resultado de uma ação musical impulsionada por uma intencionalidade, o que, de certa forma, é abrangente o suficiente para admitir variações de instâncias, ou seja, há composição na elaboração de uma letra e melodia de um ponto cantado tal como há num arranjo ou numa improvisação, muito embora em níveis distintos. Além disso, composição, aqui, não presume ineditismo ou inovação musical, tampouco precisa ter um resultado artístico como fim – isso porque, no caso específico da música da umbanda (e de outras tradições musicais), o compor pode passar por implicações de cunho espiritual e ser destinado a uma finalidade socio-cosmológica.

Também é oportuno pontuar que a própria palavra "música" remete a um conceito ocidental que apresenta limitações quando utilizada para designar os pontos cantados. Kazadi Wa Mukuna (1985) define a "música" de algumas culturas africanas como "música-evento", justamente pela natureza coletiva do fazer musical, diferentemente da tradição ocidental, baseada no evento-música, expressão individual e singular. Na música da umbanda tem-se uma aproximação com a ideia de "música-evento" porque os pontos, para além de ativarem percepções multissensoriais e afetarem os corpos, estão integrados ao cotidiano e às práticas litúrgicas das comunidades de terreiro e igualmente são próprios da coletividade.

A escolha dos pontos cantados como tema de pesquisa se apoia na ideia de que se existe um repertório, independentemente da cultura musical, há também uma teoria musical implícita (BLACKING 2007), como também deve haver um conjunto de fundamentos próprios que sustenta suas bases criativas, isto é, uma espécie de compor que lhe é intrínseco. Dito isso, interessa à pesquisa conhecer sistemas e teorias musicais outras e penetrar naquilo que Ingold (2012) chama de agregados de fios vitais, que fluem por meio de pontos cantados, instrumentos, objetos, pessoas, orixás e entidades, compondo um grande fluxo de experiências e relações que circulam intensamente entre o visível e o invisível.

O trabalho vem sendo realizado na Casa de Oxalá e Cabocla Yara, em Florianópolis, onde a tatalorixá, Miriam de Oxaguiã, compôs dezenas de pontos que hoje circulam em diversos terreiros de Santa Catarina e do Brasil. Tenho focado, prioritariamente, na experiência músico-religiosa da tatalorixá – que até se tornar mãe de santo foi ogã por mais de dez anos – e nas suas narrativas referentes às práticas musicais em suas múltiplas dimensões: comunicativa, espiritual, sensorial, política e estética. Longe de querer dar ênfase na individualidade criativa da tatalorixá, o que pretendo é compreender os "mundos" sugeridos por sua relação com os sons musicais, performances e contextos em que ela transita.

Sobre a circulação dos pontos cantados, trago a percepção do etnomusicólogo José Jorge Carvalho. Segundo ele, trata-se de uma riquíssima rede poético-discursiva, ainda pouco estudada:

> O ponto é passado de um devoto de uma entidade para outro devoto da mesma entidade (ou até de uma entidade diretamente para outra); logo, de uma casa para outra, de uma cidade para outra até transitar, finalmente, por todo o país, fato que já sucede com muitos. Eis porque já se pode falar de uma antologia nacional, que circula sobretudo em livros escritos por pais de santo e em discos, editados por centros de umbanda, terreiros de candomblé e por estudiosos. Trata-se, enfim, de uma riquíssima e intrincada rede poético- discursiva, sobre a qual falta ainda saber muito. (CARVALHO, 1997, p. 98).

O fato da etnografia dar maior ênfase na experiência músico-religiosa da tatalorixá não deve ser interpretado como subvalorização dos demais atores da pesquisa, mas, sim, um recorte e a necessidade de aprofundar a presença das mulheres nas práticas musicais em contextos afro religiosos.

Música e/enquanto performance

Nos discursos analíticos sobre música enquanto performance, a etnomusicologia, a musicologia e os estudos da performance progressivamente vêm questionando a sistemática dicotomia compositor/intérprete, atribuindo ao intérprete/performer um papel igualmente de compositor/criador. Este aspecto é debatido por diferentes autores/as. Renato Cohen (2002),

por exemplo, diz que "na performance, a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente um criador" (COHEN, 2002, p.102). Nicholas Cook (2006), de quem adoto o título desta seção, sugere que se pense "música e/enquanto performance, sendo a própria interpretação um ato de (re)criação". (COOK, 2006, p. 11). A partir destas perspectivas, considero a composição dos pontos cantados como uma criação musical coletiva, onde o produto final é resultado de um trabalho de interação entre os participantes da performance, ou seja, a criação musical é a própria prática performática.

Mauricio Pitich (2018), pensando a composição de uma canção numa perspectiva coletiva, aponta que existem inúmeras instâncias de decisões que determinam diferentes interpretações do resultado sonoro. No artigo Chain of Decisions in Musical Performance, ele mostra como que em cada etapa de uma cadeia de produção (arranjo, improvisação, gravação, masterização etc) vão se criando e modificando resultados sonoros baseados em tomadas de decisões e objetivos tanto pessoais como grupais. Compartilho da visão do autor quando diz que a busca de uma sonoridade é uma construção constante mediada por diferentes agentes, fatores musicais e sociais.

Em convergência com Pitich, Alejandro Madrid (2009), motivado em romper com o paradigma neopositivista vigente no campo da musicologia da década de 1980 até início dos anos 2000, propõe a noção de performatividade relacionada ao ato de composição, fato que rompe a díade composição-performance (interpretação) e, portanto, questiona a presença dominante do texto, tão privilegiado no campo da música e da arte ocidental. Madrid destaca que é preciso olhar para a música como um complexo de performance, pois só assim é possível identificar o que a música faz, ao contrário de saber somente o que a música é.

Também com o entendimento da música enquanto performance, Ruth Finnegan (2008) nos lembra que a criação da letra, da melodia e da harmonia de uma canção não deve ser considerada como a composição final em si, pois tais componentes podem se comportar, muitas vezes, como pressupostos para um processo de composição que conta com a improvisação no calor da performance. Ela discute como texto, música e performance operam juntos e toda a complexidade que os envolve. Conta que achava que um possível sentido da canção estava na palavra escrita, justamente pela tendência recorrente do pensamento ocidental em identificar o aspecto intelectual com a linguagem, em oposição ao aspecto emocional que estaria identificado com elementos não-verbais, mas, ao pesquisar as culturas orais africanas, constatou que na palavra cantada havia toda uma força e particularidade na interpretação e nos movimentos corporais, ou seja, na performance. Segundo ela, o incômodo inicial sentido vem do caráter impalpável e não durável da performance e, talvez, pela

"performance musical representar o aspecto sensório, incontrolável e até perigoso da natureza humana" (FINNEGAN, 2008, p. 21)

Sobre o fato da música ser essencialmente não discursiva (seu significado desagrega-se de uma racionalidade, conteúdo semântico ou representação de ideias) autores como Rafael Menezes Bastos (1999 [1978]) e Tim Ingold (2000) têm nos chamado a atenção para aspectos performáticos e para a presença afetiva dos sons. Em seus estudos entre os Kamayurá, Menezes Bastos sugere que a música não pode ser pensada enquanto atributo da cultura, não se trata de uma "visão de mundo" que é orientada pela cultura ou sociedade. Para o autor, o seu significado não é um conteúdo referencial mas, sim, psico-afetivo-motriz, isto é, pragmático. Ingold, por sua vez, diz que o sentido das sonoridades se dá nas presenças percebidas nas relações ecológicas, para todos os seres envolvidos na relação, segundo ele, "o som musical [...] delineia seu próprio significado: é significativo não pelo que representa, mas simplesmente por sua presença afetiva no ambiente". (INGOLD, 2000, p. 408).

* * *

O aspecto comunitário/relacional alcançado por meio da música tem sido o enfoque de diversos estudiosos da performance e da etnomusicologia. Thomas Turino (2008, p. 18), por exemplo, reflete que algumas experiências musicais provocam nas pessoas uma espécie de sentimento de totalidade que se assemelha à experiência de communitas descrita por Victor Turner.

Communitas, em linhas gerais, trata-se de uma experiência de dissolução individual e posteriormente de pertença a um coletivo, alcançada através da vivência ritual em prol de um todo. Turner diz que optou pelo termo communitas à noção de comunidade para não conferir circunscrição espacial aos vínculos entre os sujeitos, já que o caráter antiestruturante da communitas está baseado em relações sociais e não em pertencimentos territoriais. O autor partiu do modelo de análise dos ritos de passagem proposto pelo antropólogo Arnold Van Gennep – (1) separação, (2) limen (limiar) e (3) agregação – e explorou cada uma dessas etapas: desde a separação da estrutura social, passando pelo estado de liminaridade (processo transitório de morte social, momento em que cada um dos envolvidos perde a noção de si a favor de uma totalidade – communitas), até a sua reincorporação social.

Na etnomusicologia, este modelo de análise tem sido amplamente utilizado nos estudos das performances musicais (e performances artísticas como um todo), e o enfoque tem privilegiado a experiência de totalidade, propiciada pelo estado de communitas/liminaridade. Isso porque há um considerável consenso em torno do poder agregador da música, pois ela

une “membros de grupos sociais, eus individuais e eus com o mundo”, por meio de “mapas integrados de sensações, imaginação, experiência” (TURINO, 2008, p. 3).

O estudo que proponho explora esta forma de análise, uma vez que durante uma gira, o corpo, elemento predominante no processo, é um corpo que sente, que transmuta e que perde a noção de si e do tempo real de sua vida cotidiana para integrar-se a uma totalidade – communitas. Por experiência própria, posso afirmar que não existe um corpo individual que canta/dança/performa, existe, isso sim, um estado coletivo que nos compõe. E a música, o ponto cantado, se lança para fora do tempo e do espaço medidos numa variação infinita de frequências e intensidades vocais e instrumentais. A cada repetição do canto um novo sentido para fora de uma morfologia, mas que carrega em si discursos ancestralizados, de certa forma se trata de um “códice” sonoro-performático que inclui valores e princípios civilizatórios africanos ou ressignificados na diáspora negra. E aqui faço referência à antropóloga Rita Segato, que propõe o conceito de “códice afro-brasileiro” para se referir ao

> conjunto de motivos e temas que se repetem encarnados na interação das divindades do panteão, e que podem ser também encontrados nos padrões de interação social, nas práticas rituais, e na conversação informal entre os membros. O resultado de codificação resulta da redundância e consistência de um grupo de motivos. Trata-se de um códice filosófico, no qual alguns princípios da visão de mundo são repetidos insistentemente, de maneira que resulta possível identificar os padrões básicos e as ideias comuns que se encontram na base da mitologia, do ritual e da vida social. Chamei isto de códice pela fixidez e estabilidade de seus caracteres e dos padrões de sentido que veicula. (SEGATO, 2006, p. 9)

Complemento minha proposta com o conceito de performance de oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins (2003). O sentido do termo oralitura (litura/litera), segundo a autora, filia-se não à tradição linguística, mas ao que em sua performance indica. A oralitura aponta a tessitura das performances orais e corporais e seus processos de inscrição dos saberes que se processam pelas corporeidades, onde os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos em sua concepção mais ampla. Em Martins:

> O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. (MARTINS, 2003, p. 77)

Sendo do campo da performance, a oralitura permite que se aborde teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, "assim como o modus operandi de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes" (MARTINS, 2021, p. 41).

Zeca Ligiéro (2011) também traz insights importantes. Ele propõe o conceito de motrizes culturais para explicar as dinâmicas próprias das performances afro-brasileiras. O que ele busca é evitar a estendida noção de "matriz" (africana). O autor aponta a presença constante da tríade batucar-cantar-dançar – noção emprestada do filósofo congolês Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, que a situa como uma das características fundamentais das performances de algumas culturas africanas. Segundo Fu-Kiau, o "batucar-dançar-cantar forma um objeto composto, um continum que articula um espaço performático centrado no corpo, altamente interativo e participativo" (LIGIÉRO, 2011, 135).

Em relação ao processo de aprendizado contínuo em performance – aqui me refiro especificamente aos processos de ensino/aprendizagem dos pontos cantados – penso nas percepções do musicólogo africano Meki E. Nzewi (2020). Ele traz desde a Nigéria o conceito de "teoria na prática" para apontar os contextos de transmissão oral/corporal da música, em que "a teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas [...] o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa antes de qualquer cogitação intelectual". (NZEWI; FREIRE; GRAEFF, 2020, p. 118). Assim, todas essas percepções são determinantes quando pensamos na produção e reprodução do conhecimento musical.

Referências

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

_____. How Musical is Man? Seattle: University of Washingon Press, 5 ed. 1995 [1973]

CARVALHO, J. J de. *A tradição mística afro-brasileira*. Série Antropologia, n. 238. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Permusi*: revista de performance musical, n. 14, p. 5-22, jul.-dez. 2006.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 15-43, 2008.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

_____. *The Perception of the Environment*: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London: Routledge, 2000.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afrobrasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 8, n. 16, p. 129-144, jul.-dez., 2011.

MADRID, Alejandro. ¿Porque música y estúdios de performance? Por que ahora? Revista Transcultural de Música, n. 13, 2009.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, RS, n. 26, p. 63-81, 2003.

_____. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MATTOS, Sandro da Costa. *A Música na Umbanda*. Porto Alegre: BesouroBox, 2019.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. *A Musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1999 [1978].

NZEWI, Meki; FREIRE, Kamai; GRAEFF, Nina. Por uma musicologia "verdadeiramente" africana-brasileira: Entrevista com Meki Nzewi. *Revista Claves*: Dossiê "Matizes Africanos na Música Brasileira", João Pessoa, v. 9, p. 116-135, 2020.

PITICH, M. A. Chain of Decisions in Musical Performance. *El oído pensante*, vol. 6, n. 2. p.100 – 115, 2018.

SEGATO, Rita Laura. *O Édipo Brasileiro*: a dupla negação de gênero e raça. Série Antropologia. ed. Brasília: Dep. de Antropologia UnB, 2006.

SCHECHNER. Richard. What is Performance? In: *Performance Studies*: An Introduccion. 2. ed. New York e London: Routledge. p. 28-51, 2006.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing*: A Musical Anthropology Of An Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. Etnografia da Música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237- 260, 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

WA MUKUNA, Kazadi. Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire. *Revista África*, n. 8, p. 77–87, 1985

CAMINHOS DO ASSOCIATIVISMO NEGRO EM PELOTAS

Da Diáspora à Academia do Samba

Paulo Henrique Sevidanes Junior
Universidade Federal de Pelotas
sevidanes@gmail.com
GT 8 - Artes musicais africanas e afrodiaspóricas nas Américas

Resumo: Este artigo oferece uma visão do desenvolvimento do associativismo negro em Pelotas ao longo do tempo, culminando na formação da escola de samba Academia do Samba. Começando com a chegada dos escravizados na cidade, a pesquisa rastreia a evolução de alguns agrupamentos e instituições, destacando como foram capazes de criar e adaptar suas próprias formas de organização e expressão cultural. Um marco importante foi a criação do cordão carnavalesco, uma manifestação cultural que começou a se desenvolver nas ruas de Pelotas. Este cordão, conhecido como "Fica Ahí pra Ir Dizendo", serviu como precursor para o posterior Clube Fica Ahí pra Ir Dizendo. A pesquisa observa como essas organizações foram moldadas pela perspectiva integracionista da elite negra de Pelotas, buscando a inserção de seus membros em uma sociedade dominada pela elite branca. A Academia do Samba, que operava como um departamento dentro do Clube Fica Ahí pra Ir Dizendo, optou por se separar do clube devido a divergências quanto à admissão de membros não associados. Em síntese, o artigo traça a jornada do associativismo negro em Pelotas desde os tempos da escravidão até a formação da Academia do Samba, demonstrando como as práticas culturais, musicais e associativas evoluíram ao longo do tempo, refletindo as mudanças nas motivações para a associação. Isso oferece uma compreensão mais profunda da diáspora africana no contexto de Pelotas-RS e destaca a vitalidade e a transformação contínua da cultura afro-brasileira.

Palavras-chave: Associativismo; diáspora; carnaval; resistência.

PATHS OF BLACK ASSOCIATIVISM IN PELOTAS

From the Diaspora to the Academia do Samba

Abstract: This article provides an overview of the development of black associativism in Pelotas over time, culminating in the formation of the Academia do Samba, a central point of analysis in a master's dissertation. Starting with the arrival of enslaved people in the city, the research traces the evolution of these communities, highlighting how they were able to create and adapt their own forms of organization and cultural expression. A major landmark was the creation of the cordão carnavalesco, a cultural manifestation that began to develop in the streets of Pelotas. This cordão, known as "Fica Ahi pra Ir Dizendo", served as a precursor to the later Clube Fica Ahi pra Ir Dizendo. The research observes how these organizations were shaped by the integrationist perspective of Pelotas's black elite, seeking to insert their members into a society dominated by the white elite. In 1982, the Academia do Samba, which operated as a department within the Clube Fica Ahi pra Ir Dizendo, opted to separate from the club due to disagreements over the admission of non-member members. In summary, the article traces the journey of black associativism in Pelotas from the times of slavery to the formation of the Academia do Samba, demonstrating how cultural, musical, and associative practices have evolved over time, reflecting changes in motivations for association. This provides a deeper understanding of the African diaspora in the context of Pelotas-RS and highlights the vitality and ongoing transformation of Afro-Brazilian culture.

Keywords: Associativism; Diaspora; Carnival; Resistance.

Introdução

A análise das transformações na utilização da música pelas comunidades negrasem Pelotas ao longo do tempo, especialmente através das instituiçõesassociativas como o clube social negro Fica Ahí Pra Ir Dizendo e a escola de samba Academiado Samba, podem fornecer chaves de compreensão importantes sobre a relaçãoentre música e comunidades negras na região. A trajetória marcante dessasinstituições, que inicialmente surgiram como

um cordão carnavalesco e depoisevoluíram para um clube associativo e uma escola de samba, reflete a relevância da música como elemento central na coesão e identificação da comunidadenegra. A música, nesse contexto, funcionou como um fio condutor que uniu emobilizou os membros destas instituições, justificando a reunião e o ajuntamento.

Paracompreendermos a evolução histórica que culminou na presença e relevância da Academia do Samba na contemporaneidade, é importante estabelecer um contexto. Essa contextualização remete ao início da jornada que desejo destacar nesta primeira parte: a história das populações negras em Pelotas. Por isso, é fundamental traçar a trajetória dessas comunidades negras desde o período da escravidão, compreendendo os desafios, as experiências e as expressões.

O momento pós abolição foi uma virada crucial, marcado pela formação de instituições associativas por parte das populações negra. Essas organizações surgiram como respostas às demandas sociais e culturais da época, permitindo a celebração das tradições afro-brasileiras, além de desempenharem um papel significativo na manutenção de identidades coletivas.

A cidade de Pelotas historicamente apresenta uma população negra significativa, desde o período colonial brasileiro. Localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul, durante muitos anos estabeleceu sua economia para a produção agrícola e pecuária, que não seria possível sem a presença dos negros escravizados oriundos do tráfico transatlântico. Na região de Pelotas trabalhavam especificamente nas charqueadas e em estâncias da região. O estado do Rio Grande e o Brasil foram fortemente afetados pela presença africana, pois

> o tráfico atlântico de escravos trouxe da África para o Brasil, entre os séculos XVI e XIX, cerca de 5 milhões de indivíduos, provenientes de diversas regiões africanas, com prevalência para os bantos do Centro-Oeste, embarcados principalmente em Cabinda, Luanda e Benguela. Segundo dados atualizados, os africanos dessa procedência representaram cerca de metade dos escravos trazidos para o Brasil e as Américas (Vasina, 2009, p. 7 *apud* Simas, 2015)

De acordo com (Cardoso, 1977, p.21), no período de 1814 havia uma presença de escravizados no Rio Grande do Sul de forma significativa, representavam até 29% e 27,3% em 1862. A proporção de negros e escravizados não era predominante em toda a região, mas mesmo assim em algumas regiões do estado havia parte substancial da comunidade negra submetida à opressão da escravidão.

Al-Alam (2017, p.48) diz que é importante ressaltar que os trabalhadores escravizados nas charqueadas não permaneciam nessa atividade durante todo o ano. As charqueadas funcionavam sazonalmente, especialmente durante o verão. Durante o inverno, esses

trabalhadores eram direcionados para outras atividades, como olarias, trabalhos especializados urbanos ou tarefas relacionadas às chácaras da Serra dos Tapes. Os senhores de escravos buscavam realocar sua mão de obra para evitar prejuízos, chegando a alugar seus escravos para terceiros. Assim, em determinados momentos, os escravos das charqueadas saíam dessa "penitenciária" e conviviam com outros escravos, vinculados a diferentes proprietários, além de interagirem com outros grupos populares, como trabalhadores pobres livres, sejam eles ex escravos[1] ou não.

Segundo (Melo, 1994, p.28) a sociabilidade entre esses grupos era marcada por um constante clima de medo e tensão. As elites escravistas viviam em um estado de apreensão constante devido ao grande número de fugas e tentativas de revoltas por parte dos escravizados. Essas ações demonstravam a resistência e a busca pela liberdade por parte dos cativos, porque a violência era uma característica intrínseca ao sistema escravista, e os boatos e especulações sobre possíveis revoltas e conspirações alimentavam o temor das elites. Nesse contexto, podemos perceber como a sociabilidade entre negros escravizados alimentava uma atmosfera de desconfiança e tensão por parte da elite escravista. O medo constante e a incerteza em relação à estabilidade do sistema escravista permeavam as relações entre esses grupos, tornando-se um fator importante na compreensão da dinâmica social da época. O autor exemplifica esse contexto com um trecho do Jornal Correio Mercantil, 5 de Julho de 1881:

> O Sr. Delegado de Polícia, deste termo, Major José Joaquim Caldeira, há três dias recebeu denúncia de que se tramava e caminhava em via de rápida realização uma revolta de escravos, combinados os da cidade com os da charqueada, que ao todo se podem elevar a perto de 3.000 (Melo, 1994, p.40).

Evidencia-se, não somente a presença de sociabilidade entre os indivíduos escravizados de diferentes partes da cidade, mas também a percepção desse fenômeno por parte dos senhores escravistas. A sociabilidade é uma característica humana, mas busco destacar a sua importância para as populações negras em contexto distintos. Silva elucida sobre algumas motivações da vida social, quando diz que: Buscar socializar-se com seus iguais proporcionava a manutenção dos laços de identidade, mas também representava um papel significativo, pois era a oportunidade de não se submeter pura e simplesmente aos desejos dos senhores. (Silva, 2011, p.34).

[1] HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos, fazem a diferenciação entre escra-vo e escravizado ao dizer queescravizado, nessa perspectiva, remete a um campo semântico distinto daquele construído e constituído em torno do vocábulo escravo. Escravo conduz ao efeito de sentido de naturalização e de acomodação psicológica e social à situação, além de evocar uma condição de cativo que, hoje, parece ser intrínseca ao fato de a pessoa ser negra, sendo desconhecida ou tendo-se apagado do imaginário e das resso-nâncias sociais e ideológicas a catividade dos eslavos por povos germânicos, registrada na etimologia do termo.

O desejo dos senhores de escravos de aniquilar completamente a subjetividade dos escravizados transformando-os em mercadorias não foi bem sucedido, pois mesmo mediante a escravidão a sociabilidade acontecia. (Silva, 2011, p.34) diz que esta população negra utilizada como mão de obra não buscava apenas grupos sociais com laços de parentescos ou de suas etnias africanas, mas buscaram associar-se a pessoas e grupos encontrados no espaço em que residiam.Essa busca visava estabelecer vínculos com indivíduos que partilhassem sua identidade e vivências, para se protegerem, encontrarem solidariedade e se diferenciar do estereótipo negativo que era atribuído sobre os negros. É importante destacar que a sociedade dominante considerava os negros incapazes de se organizarem socialmente.

Desenvolvimento

A partir dos esforços abolicionistas protagonizados pelos escravizados, é possível perceber uma continuidade na criação de instituições no período pós abolição que buscavam reafirmar significados positivos para a comunidade negra. Ao criar uma rede de apoio mútuo e promover ações voltadas para a melhoria das condições de vida dos negros, essas instituições contribuíam para a construção de uma identidade coletiva e para a superação das sequelas da escravidão.

Em sua trajetória, as associações negras têm desempenhado um papel essencial na perpetuação de narrativas positivas em relação à sua própria identidade, uma vez que os estereótipos atribuídos aos negros durante o período da escravidão não foram prontamente dissipados. Essas organizações têm se empenhado na busca pela autovalorização e na celebração de sua existência, tornando-se espaços mobilização coletiva. Nesse sentido, surge a indagação sobre o impacto desses discursos positivos e das práticas de valorização da população negra na construção de uma sociedade igualitária. Porque, é fundamental questionar de que maneira tais esforços têm contribuído para a transformação de estereótipos negativos em representações positivas.

A reflexão sobre como as associações, instituições e coletividades negras lidam com os discursos construídos sobre si, se faz importante para contextualizar as informações hegemônicas sobre a população negra no decorrer da história e como as mesmas articulam essas informações. Pois é notável como a escravidão forçou a população negra a viver em condições precárias, sendo explorados, violentados e discriminados racialmente.

A partir dos exemplos e reflexões é possível notar que a escravidão não impediu que os negros se organizassem. Continuando a analisar as formas de organização negra em Pelotas (Morales, 2020 *apud* Loner, 2001, p.29), destaca a existência de uma forte articulação entre

associações negras e associações operárias na cidade de Pelotas. Isso se deve ao fato de que, ao contrário de São Paulo, em Pelotas houve uma significativa inserção dos negros como trabalhadores assalariados após a abolição da escravidão. A inserção de negros no mercado de trabalho proporcionou o aparecimento da elite negra pelotense, que era caracterizada por uma população negra que obteve uma ascensão econômica pós abolição.

Cordões, Clubes e Carnaval

Aelite escravistatemia os conhecimentos que os negros escravizados possuíam que não estavam sob seu controle, e as religiões de matriz africana eram um dos pontos principais que proporcionavam esse medo. Mesmo com uma repressão do Estado sob suas práticas espirituais, religiosas e culturais os grupos negros não esconderam suas crenças.Ocarnavaleosfestejossempreforaminstrumentosvitais nesse contexto, como afirma (Melo, 1994, p.44) ao relatar como escravizados elibertosseutilizaramdopoderdemobilizaçãoconferidopelareligião. Dessacralizando esses elementos através da escrita e composição musical,ocorreu um desfile do Clube Carnavalesco Nagô[2] que visava a abolição daescravidão.Oautor prossegue:

> AaguerridaexistênciadoC.C.Nagô,demonstradapeloconstanteapeloaossóciosecomunidadefeitaatravésdaimprensa ao longo dos anos (e não somente em período decarnavalesco) está a demonstrar a importância do sentido depertença, de pertencimento entre os nagôs. A manutenção deuma rede de auxílios mútuos que se espraia durante todo o anoé o cimento que une os foliões devotos na partilha dos custos,doritualedaalegriadeseremanifestarsuacondiçãoedosseuspares,que certamente não eraa deescravos. (Mello,1994,p.45-46)

Makl (2011, p.60),nosfalasobrecomoaspráticasculturaisqueutilizammúsicaousãode certa forma religiosas, tem função importante na diáspora africana. Agem deformatalquepromovemresistênciaaoparticiparemnaconstruçãodeidentidades não relegadas as hierarquias sociaishegemônicas. Quando se constrói identidade fortes a partir da perspectiva do oprimido tem-se o fomentoda importância de sua própria existência a nível social, e isto é indispensávelparaamanutençãodavidadas comunidadesafro diaspóricas.

OcarnavalemPelotaséumafestaqueapresentaconexõescomareligiosidade eamúsica, que são por sua vez influenciadas por tradições dematrizesafricanas.Astradições

[2] Quanto ao Club Carnavalesco Nagô nossas informações advêm das fontes jornalísticas, extremamente valiosas por perpetuarem a livre expressão dessa associação, que veicula regularmente anúncios nos jornais locais Correio Mercantil e Diário de Pelotas. Em uma escala menos utilizada neste capítulo, essas fontes também possibilitam um exercício similar àquele feito em relação ao Batuque, para a recuperação do imaginário das elites. Seu surgimento data do ano de 1882 e até o marco limite da pesquisa, que é o ano de 1884, o mesmo continua a existir. Seus componentes eram negros libertos de origem Nagô, conforme o relato de sua primeira aparição em público... (MELLO, 1994, p.63)

religiosas*incorporaram*música edança emseusrituais, os utilizandocomo formasdeexpressãoespiritual em celebração coletiva, assim como no carnaval. Em ambos os ambientes a música desempenha um papel central, por issoosambasetorna umexemploexplícito daconexão entre carnaval, "religiosidade" e música.

O nascimento do samba só foi possível pela presença negra, por isso contextualizo o histórico da localidade onde essa pesquisa se baseia, expondo o passado colonial da cidade, pois este desempenha um papel significativo na configuração das relações sociais referente a raça. Foi a partir desse contexto histórico que surgiram iniciativas como o clube negro Fica Ahí pra Ir Dizendo, que se destacou como um espaço de resistência em contraponto à lógica excludente e segregacionista da época. O Fica Ahí Pra Ir Dizendo teve sua fundação em 27 de janeiro de 1921, a princípio como um cordão carnavalesco formado por um grupo de amigos.[3]O Fica Aí para ir Dizendo era um clube da "elite negra" pelotense, enquanto outros clubes como o Chove Não Molha e o Depois da Chuva possuíam integrantes de classes econômicas mais baixas."Silva, 2011, LONER, 2008, p. 254".

No século XX, o clube buscou estabelecer uma proposta integracionista, que procurava conciliar a luta pela igualdade de direitos com a inserção na sociedade pelotense. Por meio de ações culturais, esportivas e políticas, o clube promoveu o fortalecimento dos laços comunitários e indenitários enquanto promovia a busca por espaços de representatividade dentro de uma sociedade que ainda reproduzia fortes desigualdades. Mas o que significava ser igual na sociedade Pelotense? Para uma comunidade negra constantemente segregada o que significava ser igual em um local extremamente elitista? Faço esses questionamentos para relacionar a lógica integracionista no contexto Pelotense, pois para se igualarem e ser aceitos os negros tiveram que criar uma série de códigos de conduta, muitas vezes criando segregações entre si.

Morales (2020, p.69) relata que o Clube Cultural Fica Ahí Pra Ir Dizendo, com a intenção de se diferenciar dos outros clubes, utilizava um modelo de organização e funcionamento semelhante aos clubes da elite branca. Essa ação sucedeu em uma reputação elitista, por ser exigente sobre o vestuário e controle sistemático do comportamento dos associados. Este controle fazia parte dos elementos presentes na hierarquia entre os clubes, que se baseava no nível socioeconômico de seus membros. Dentre os clubes mais conhecidos da cidade havia uma estrutura hierárquica reputacional, o Depois da Chuva abrigava uma

[3] Existem suspeitas que o grupo tenha surgido como uma dissidência de outro clube importante da cidade, o Chove Não Molha.

classe de renda baixa, o Chove Não Molha ocupava um nível intermediário e o Fica Ahí reunia profissionais liberais e funcionários públicos.

Nadireçãodecompreendero carnavaldePelotas,Barreto(2003)descreveseu estudosobreocarnavalfazendoapontamentosdosquaisme aproprio:

> Oestudosobreocarnavalpelotensetemporintenção:acompanharasmudançasqueelesofrenacidade,oquecertamente reflete aquelas sofridas no país, e comparar a suafoliacomadeoutraslocalidades,tentandoanalisarsemelhanças,diferençaseespecificidades.Igualmente,oestudo quer verificar as várias simbologias em torno da festa eapreciar as mudanças que estes símbolos sofreram. (Barreto,2003,p.12)

O autor prossegue ao falar que para entender as transformações do carnavalbrasileiro torna-se necessário acompanhar as mudanças básicas. Descreve deformarígidatrêsmomentosdocarnavalnoBrasil:oEntrudo,CarnavalVenezianoouGrandeCarnavaleoPequenoCarnavalousimplesmentecarnavalcomo éconhecidohoje.

Barreto (2003, p.57) divide o carnaval de Pelotas em três períodos, ***1890 a 1906***: até1894 o carnaval em Pelotas já era um costume consolidado na cidade, porémsemgrandesinovações.Nesseperíodo,ocorreuaperdados desfilesdassociedadescarnavalescasqueexistiamnosanosanteriores,sendoqueoentrudo voltou a ganhar popularidade. A imprensa local expressou sua opiniãosobreadecadênciadafestadevidoaesseretornodoentrudo[14].Apartirde1895,apesar dos desfiles grandiosos continuarem ausentes das ruas, a chegada dedois novos elementos, o confete e a serpentina, impulsionou o crescimento docarnaval em animação. Esse crescimento foi medido pela imprensa e refletiu-senocomércio,comanúnciosdelojasenchendoosjornaiseaumentodasvendas.Oscomerciantestambéminvestiramnainfraestruturadocarnaval,decorandoasruas do centro e suas próprias lojas. Posteriormente, essas novidades foramincorporadas aos costumes do carnaval, resultando em uma acomodação dosfestejos. A ausência prolongada dos desfiles de rua e o crescimento dos bailesdesalãofizeramcomqueascelebraçõesseconcentrassemnos clubes privados

1907 - 1920 o carnaval de Pelotas experimentou um ressurgimento marcante,impulsionado por uma inovação crucial para o seu crescimento: o retorno dopréstito de carros alegóricos, um costume que remonta às décadas de 1870 e1880.OClubeCarnavalescoDiamantinosdesempenhouumpapelfundamentalnessa transformação, introduzindo tradições importantes para a folia, como arecepçãoaMomo.Apartirde1912,ocarnavaldePelotastestemunhouumnovoimpulsocomosurgimentodeumcluberival,oClubeCarnavalescoBrilhante.Oconflito entre essas duas agremiações,

que contavam com a participação defamílias burguesas da cidade, foi o principal responsável pelo auge do carnavalnessafase,atraindoamplaparticipaçãopopular nosdesfilespelasruas.

1921-1937Osaltoscustoseacrisefinanceiraresultaramnocancelamentodosdesfiles de rua, o que gerou um sentimento de decadência na folia. O carnavalsobrevivia por meio de bailes de salão, corso e desfiles de carros alegóricossolitários,nosquaiseramtransportadaszabumbas,umconjuntodeinstrumentosmusicais liderados pelo zabumba. Em torno de 1924, o carnaval revelou suacapacidade de transformação ao crescer em animação por meio dos cordões,que passaram a realizar desfiles de rua. Embora não tão suntuosos quanto oscarrosalegóricos,essesdesfilescontaramcomorquestras,fantasiasecoreografias. Geralmente compostos por grupos sociais das categorias maispobres,oscordõesforamabsorvidospelasociedade,representandomoradoresdaperiferia comempregosfixos.

Entre 1928 e 1929, os grandes desfiles retornaram à cidade, agora com trêsclubes: Brilhante, Diamantinos e Atrazados, trazendo novo ânimo à folia edesviando a atenção da imprensa dos cordões. No entanto, a era dos desfiles suntuosos encerrou-se rapidamente, e em 1930 os cordões voltaram ao centro da folia, apresentando uma estrutura mais depurada e bem organizada, incorporando muitas características dos clubes carnavalescos, porém com uma abordagem mais popular e menos burguesa. Assim, o Carnaval de 1890, especialmente dos anos 1910, era uma festividade da burguesia, que moldava os costumes conforme seu universo cultural, cabendo às demais categorias realizar uma versão "empobrecida" desses costumes. Em 1937, o perfil docarnaval era diferente, com as categorias populares se tornando os principaisagentesdafolia.Emboraseguindoaestruturadeclubescarnavalescos de moldesburgueses,ocarnavalapresentavacaracterísticasdeconteúdopopular, evidenciadas pela música executada, pelos custos de realização e pelo tipo dedançaapresentada.

OsclubessociaisnegrosemPelotas tiveram por antecessores os cordões carnavalescos, e foi no ano de 1921 a criação do Cordão Carnavalesco Fica Ahí Pra Ir Dizendo, tornando-se o foco da linhahistórica de instituições associativistas negras exploradas nesta pesquisa. Essa investigação contextualiza a chegadadosnegrosemPelotas-RS,suascondiçõesdevida,interaçõessociais,relações comunitárias e expressões musicais. Todas essas facetas se entrelaçam naconstruçãodoestudoprincipal:aEscoladeSambaAcademia doSamba.

Como parte importante dos processos de transformação destas instituições a Academia do Samba que operava como um departamento dentro do Clube Fica Ahi pra Ir Dizendo

tomou a decisão de se desvincular do clube, tornando-se em tese, uma associação distinta. A separação foi motivada por uma série de fatores, um deles é a não aceitação por parte do Clube Fica Ahí de membros da Academia do Samba que não fossem associados ao próprio clube. E para se associar ao clube era necessário ser pertencente a uma classe social mais elevada, portanto crucial salientar que o Clube Fica Ahí mantinha uma perspectiva racial orientada para o integracionismo, buscando a integração de seus membros na sociedade elitista de Pelotas.

Como mencionado por Silva (2011) e Morales (2020), o Clube Fica Ahí e posteriormente a Academia do Samba tiveram suas origens em uma sociedade marcada pelo elitismo na cidade de Pelotas, ambas as instituições foram reconhecidas pela forma que lidaram com pessoas de classes sociais mais baixas, que era o caso de alguns dos integrantes da Academia do Samba no momento de desvinculação das intuições. Explicito essas informações para salientar uma possível relação entre associativismo negro, integracionismo e elitismo em Pelotas.

Esse contexto histórico possibilitou que alguns formatos de práticas musicais também sofressem alterações. A elite negra de Pelotas alcançou ascensão econômica em parte devido às carreiras militares, algumas dessas carreiras voltadas para a prática musical e neste caso em específico para instrumentos de sopro. Por isso, essa parte da elite negra musicalmente profissionalizada compôs uma orquestra de sopro do cordão carnavalesco Fica Ahí pra Ir Dizendo, que chegou a contar com 50 músicos. No entanto, com o tempo, essa orquestra caiu em desuso, principalmente devido à incapacidade do Clube Fica Ahí em arcar com os altos custos exigidos pelos músicos para suas apresentações.

Muitos desdobramentos históricos, sociais e políticos envolveram as transformações do associativismo negro pelotense junto a música. Alguns pontos são centrais como a perspectiva integracionista e elitista, seu impacto na estrutura associativa do Clube Fica Ahí e na Academia do Samba, bem como nas mudanças nas práticas musicais da população negra em Pelotas nessas instituições. Esses diversos caminhos históricos, esses contextos revelam nuances importantes da história da comunidade negra na cidade e as complexidades das dinâmicas sociais e culturais que moldaram essas organizações ao longo do tempo.

Conclusão

Este artigo é derivado de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo pesquisar as práticas musicais da Escola de Samba Academia do Samba, analisando sua história, transformações e relações com seu contexto. Ao longo dessa pesquisa, a relação entre música, car-

naval, religiosidade e identidade racial emerge como elementos intrincados na história da comunidade negra em Pelotas. A trajetória da Academia do Samba, desde sua formação até os dias atuais, é um reflexo da complexa dinâmica cultural, onde as práticas musicais desempenham um papel central nos processos de manutenção de identidades negras em diáspora.

Continuarei explorando as histórias individuais e coletivas desses interlocutores, aprofundando a compreensão das transformações do associativismo negro ao longo do tempo. Através de relatos e experiências, busco contribuir para um retrato mais completo e sensível da diáspora africana no contexto brasileiro e, ao mesmo tempo, perceber qual é o papel da prática musical nas culturas negras na cidade de Pelotas. Concluindo, é fundamental reconhecer que as práticas culturais dos escravizados e dos negros contemporâneos não podem ser homogeneizadas ou consideradas as mesmas. Ao longo dos anos, essas comunidades enfrentaram mudanças significativas em suas motivações para a associação, e é exatamente essa transformação das motivações dos indivíduos anônimos que compõem essas comunidades que se revela como o cerne desta pesquisa. A evolução das dinâmicas associativas, das estruturas musicais e das expressões culturais reflete não apenas a resiliência dessas comunidades, mas também a maneira pela qual elas se adaptaram e se reinventaram ao longo do tempo. À medida que continuo a explorar as histórias e experiências desses indivíduos, pretendo contribuir para uma compreensão mais profunda e enriquecedora da diáspora africana no contexto brasileiro e em específico em Pelotas.

Referências

AL-ALAM, Caiuá Cardoso. *A Negra Força da Princesa*: polícia, pena de morte ecorreçãoemPelotas (1830-1857). Dissertação (mestrado em história). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2007.

BARRETO,Álvaro.*DiasdeFolia*:ocarnavalpelotensede1890a1937. Pelotas: EUDCAT, 2003.

MAKL,LuisFerreira.Artesmusicaisnadiásporaafricana:improvisação,chamada-e-respostaetempoespiralar.*OutraTravessia*,n.11,p.55-70,2011.

MELLO,MarcoAntonio.*Reviras,BatuqueseCarnavais*:aculturaderesistênciadosescravos emPelotas.Pelotas:Editora daUFPel, 1994.

MORALES,PatríciaFernandesMathias.*Racismoseantirracismosapartirdo Clube Cultural Fica Ahi pra ir dizendo (Pelotas–RS)*. Dissertação demestrado (Antropologia).Universidade Federal dePelotas, 2020.

OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil*: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

SILVA,FernandaOliveirada.*Osnegros,aconstituiçãodeespaçospara os seus e o entrelaçamento desses espaços*: associações e identidadesnegrasem Pelotas(1820-1943). Mestrado (História das Sociedades Ibéricas e Americanas). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

COMANCHES, A RESISTÊNCIA DAS TRIBOS CARNAVALESCAS NO CARNAVAL DE PORTO ALEGRE – RS

Stefania Johnson Colombo
Mestranda – UFRGS
stefaniaflauta@gmail.com
GT 8- Artes musicais africanas e afro-diaspóricas nas Américas

Resumo: A música do Rio Grande do Sul possui, em sua gênese, a força ancestral pulsante da cultura negra. O Samba, assim como outras manifestações afro-brasileiras, é, ainda hoje, marginalizado em nosso Estado e detém, em sua história, o retrato de uma sociedade gaúcha que buscou invisibilizar e escantear a presença negra como integrante de sua identidade cultural. É a partir da oralidade do povo negro, aqui tendo como interlocutores Eugênio Silva de Alencar, mais conhecido por Mestre Paraquedas e integrantes que fazem e fizeram parte das Tribos Carnavalescas, que fatos históricos em torno das práticas do carnaval gaúcho podem ser conhecidos direto da fonte de quem os vivenciou, possibilitando traçar, compreender e remontar parte da história da música do RS. Este trabalho se desenvolve através de uma etnografia contemplando o estudo da trajetória de Mestre Paraquedas, a partir de suas vivências, memórias e experiências musicais, por meio de registros e documentações de suas narrativas, reconstituindo parte da história da música Afro-gaúcha, em especial da Tribos Carnavalesca Comanches, entrelaçando vivências da autora em campo com a Tribo e Comancheiros desde abril de 2022.

Palavras-chave: Carnaval; tribos carnavalescas; Tribo Carnavalesca Comanches; carnaval gaúcho; música afro-gaúcha.

COMANCHES, THE RESISTANCE OF THE CARNIVAL TRIBES IN THE CARNIVAL OF PORTO ALEGRE – RS

Abstract: The music of Rio Grande do Sul has, in its genesis, the pulsating ancestral force of black culture. Samba, as well as other Afro-Brazilian manifestations, is, even today, marginalized in our state and holds, in its history, the portrait of a gaucho society that sought to invisibilize and sideline the black presence as part of its cultural identity. It is from the orality of the black people, here having as main interlocutor Eugênio Silva de Alencar, better known as Mestre Paraquedas, that historical facts around the carnival practices can be known directly from the source of those who experienced them, making it possible to trace, understand and reassemble part of the history of the music of RS. This work starts from an ethnography through the study of the trajectory of Mestre Paraquedas, from his memories and musical experiences, through records and documentation of his narratives, reconstituting part of the history of Afro-gaucho music, especially of the Carnival Tribes, intertwined with the author's experiences in the field with the Comanches Tribe and “Comancheiros” since April 2022.

Keywords: Carnival; Carnival Tribes; Comanche Carnival Tribe; Gaucho Carnival; Afro-Gaucho Music.

Introdução

> A sandália leva o homem, e o homem, a história de Nagô e Iorubá, no que fala, no que canta, no que bate o tambor, no que bate o coração. É África pura no terreiro e na sua oração. A cada passo floresce a cultura, abre alas que o Griô traz histórias pra contar. É assim que a descendência até hoje vai chegar (Letra da canção ‘Lá Vai’ [1], de Mestre Paraquedas).

Carnavalesco, sambista, compositor, poeta, artista plástico, alegorista, cenógrafo, contador de histórias e Mestre Griô, um “Clínico Geral” do samba carnavalesco chamado Eugênio Silva de Alencar, carinhosamente conhecido como Mestre Paraquedas. Aos 7 anos de idade, fez sua primeira alegoria para a Tribo Carnavalesca Caetés, início de uma premiada

[1] Registro da canção ‘Lá Vai’, de Mestre Paraquedas, em videoclipe colaborativo - Projeto Ação Griô, Pontos e Pontões de Cultura, Tuxáuas, produzido no Teia Sul 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OrFpYdCvcZc

trajetória na história do carnaval gaúcho. Foi um dos fundadores da Tribo Carnavalesca "Comanches" e das Escolas de Samba "Comandos do Morro", "Unidos da Conceição" e "Samba Puro", sendo o criador de temas, músicas e modelos de fantasias durante os primeiros 9 anos da escola. Foi premiado como "Melhor Samba" e "Melhor Compositor" do carnaval porto-alegrense por mais de 30 vezes, sendo campeão do carnaval com a Tribo Comanche, em 2014 e 2015. Teve cerca de 60 sambas-enredo editados no carnaval. Há mais de 70 anos dedica sua vida à arte carnavalesca. Conforme escreveu o pesquisador Caiuá Al-Alam: "Sua trajetória é marcada pela resistência das culturas populares, da negritude do Pampa municiada pela música e pela poesia" (AL-ALAM, 2010, s/p.).

Conheci o Mestre Paraquedas na UFRGS, através da disciplina Encontro de Saberes, na qual ele

> ministrou aulas sobre a cultura afro-gaúcha, compartilhou suas vivências, experiências e histórias, rompendo com a linearidade do tempo e com a rotina acadêmica marcada, hegemonicamente, pela lógica da construção do conhecimento verticalizada e produtivista. Neste espaço, contar e cantar se entrelaçam produzindo encontros embalados pela musicalidade afro-brasileira de um povo que segue (re)existindo. (COLOMBO et al., 2017, p. 2)

Refletindo sobre o que houve de mais relevante na minha trajetória acadêmica, percebi que, sem dúvida, o fato de haver Mestres e Mestras da cultura popular no papel de professores de uma disciplina na Universidade, ocupando espaços que, por muitos anos, eram tidos como inalcançáveis em decorrência da exigência de titulações a um professor acadêmico, é o que me move em busca de uma universidade plural, diversa e democrática. A representatividade popular deve ocorrer nos diferentes segmentos institucionais, e foi/é meu dever, como estudante, o retorno à Universidade Federal do Rio Grande do Sul sobre a importância de iniciativas como as desta natureza. Portanto, para a conclusão do bacharelado em Música Popular, construí o Projeto de Graduação intitulado "Samba entre Rios: Cultura Musical Afro-Gaúcha de Mestre Paraquedas"[2] (COLOMBO, 2021), através de uma etnografia elaborada durante o processo de construção de um livro de partituras contendo transcrições de letras, melodias e harmonias de dez canções do Mestre Paraquedas, orientado pela Prof. Dra. Luciana Prass. Este trabalho foi embrionário e clamava por aprofundamento, visto a grandiosidade e vastidão da obra, saberes e vivências de Paraquedas.

Em minhas inúmeras conversas com o Mestre, identifiquei as "Tribos Carnavalescas" como um tema recorrente em nossos diálogos e pertinente a ser aprofundado. Jackson Raymundo define as Tribos como

[2] Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223056

> Grupos carnavalescos com trajetórias semelhantes às Escolas de Samba, surgidos entre os anos 1940 e 1950, no cenário musical de Porto Alegre. "O índio tematizado por negros (e brancos da periferia) numa manifestação artística que é símbolo de "brasilidade": estas são as tribos carnavalescas. (RAYMUNDO, 2013, p. 1)

Eu já possuía no Mestre Paraquedas um interlocutor que representava uma rica fonte para obter informações a respeito, visto os mais de 70 anos de experiências nesse contexto, mas eu sentia que precisava, de fato, vivenciar esta manifestação cultural para poder dissertar sobre, de maneira aprofundada. Portanto, em abril de 2022, através do meu amigo Douglas Leal, cavaquinista dos Comanches, iniciei meu trabalho de campo, de uma forma inusitada, pois no meu segundo dia frequentando a Taba de Urupá, sede comancheira, fui convidada para desfilar junto a eles no carnaval que ocorreu na semana seguinte, em maio de 2022. Foram momentos incríveis de imersão, acolhimento e criação de vínculos, pois fui muito bem recebida e já no primeiro dia me senti fazendo parte dessa família. O vínculo com os Comanches permaneceu após o carnaval, e a vontade de seguir participando e aprendendo com esta Tribo Carnavalesca, que é a única ainda em atividade em Porto Alegre, resistindo há anos a diversas adversidades as quais sofrem as manifestações culturais negras do Rio Grande do Sul, é uma das forças motoras deste trabalho.

Problema de pesquisa

Estive inserida pela primeira vez nos desfiles carnavalescos de Porto Alegre no ano de 2022, em um carnaval fora de época realizado no mês de maio, ainda em função da pandemia de Covid-19. Desfilando com a Tribo Carnavalesca Comanches vivi o sentimento de resistência do início ao fim da noite. Abrimos a primeira das três noites de desfile com uma apresentação para um público pequeno, visto a desorganização da gestão do evento, que ainda não havia permitido a entrada plena do público e, inclusive, estava barrando o adentramento de carnavalescos no recinto do Complexo Cultural do Porto Seco. O descaso com a organização e a falta de planejamento dos órgãos públicos competentes era perceptível. Outro aspecto visível é a "racialização do espaço urbano" (ROSA, 2016, p. 52), isto é, diversos territórios e espaços negros de Porto Alegre sofreram e sofrem com o racismo estrutural, que desencadeia e se assegura por, entre outros, um processo de gentrificação e periferização das tradições culturais negras do centro para as margens da cidade. A criação do Complexo Cultural do Porto Seco é a demonstração disso, pois realocar o espaço do fazer cultural carnavalesco do centro para o extremo da zona norte, em meio a um literal porto seco, onde localizam-se diversas empresas de transporte de carga, alegando um espaço com condições melhores para o trabalho carnavalesco, não condiz com a realidade e vemos nessa ação um

escancarado projeto racista de "limpeza" urbana. Isso é a prova da precariedade das políticas públicas eficazes voltadas às tradições afro-gaúchas, tendo as Tribos como alvos vulneráveis.

Orson Soares traz em sua publicação sobre a história do carnaval de Porto Alegre a reflexão de Joaquim Lucena Neto sobre a mudança do local:

> Hoje atiram as cinzas do Carnaval no Porto Seco, mas esqueceram de tirar as brasas. Tenho certeza de que elas ainda acenderão a chama da cultura. Esta nunca se apagará e o sambista poderá cantar… 'A vida só tem valor com o samba/ o povo sorrindo/a avenida se abrindo'… Infelizmente, sempre foi assim… pobre Carnaval! (NETO *apud* SOARES, 2021, s/p.).

O fazer musical ligado ao carnaval porto-alegrense é um ato de resistência, luta e preservação desta tradição, que a cada ano sofre, em decorrência de mudanças no cenário político, com a falta de investimento, reconhecimento e valorização destas práticas que representam muito para as comunidades as quais fazem parte delas. As Tribos Carnavalescas são "formas de brincar o carnaval" (DUARTE, 2011, p. 45) realizadas por grupos negros que se denominam índios no carnaval porto-alegrense, existentes desde a década de 1940. Entre as décadas de 1940 e 50 existiram dezessete tribos carnavalescas[3] disputando título dos carnavais de bairro, no entanto, hoje apenas os Comanches resistem como Tribo ativa, todas as demais extinguiram-se, e tenho o privilégio de ter convivido/ estar convivendo com eles nos anos de 2022, 2023 e 2024. A famosa "guerra", disputa entre as tribos durante suas apresentações na avenida, não ocorre mais; atualmente é realizado apenas um desfile sem competição, nutrido pelo sentimento de representação e orgulho desta manifestação cultural afro-gaúcha, latente no coração do morro São José, em que os comancheiros podem brincar, cantar e dançar a sua arte carnavalesca na avenida. Em 2022 em seu hino, os Comanches trouxeram a mensagem da resistência "Libere a pista que o morro desceu, Comanches vêm participar da festa", refrão entoado com muita força e orgulho da Tribo que vêm brincando o seu carnaval na avenida, apesar de todas as adversidades.

Segundo a antropóloga Luiza Flores, através de depoimentos de integrantes dos Comanches no ano de 2013,

> A "guerra" torna-se sinônimo de "vida", assim como também implica o desfile de carnaval. "Guerra" é "vida", é "carnaval", e sua ausência ou o fim implica em "morte". [...] Parar de "guerrear" é a morte. Ser índio para os comancheiros é demarcar sua diferença ao fazer a "guerra". É, sobretudo, estar pela "guerra". E é ela que assegura suas existências enquanto índios. A "guerra" é, antes de tudo, produto de um engajamento inventivo dos atores. (FLORES, 2013, p. 41).

[3] Aimorés, Arachaneses, Bororós, Caetés, Carajás, Charruas, Chaynes, Comanches, Guaianazes, Guaranis, Iracemas, Navajos, Rojabá, Tapajós, Tapuias, Tupinambás, Xavantes

Há anos acompanhamos o risco do desaparecimento e "decadência" dessas manifestações culturais, em prol da ascensão de Escolas de Samba, muitas vezes influenciadas pela cena carnavalesca carioca, símbolo da modernidade e identidade nacional e pelo desinteresse na destinação de recursos públicos pelos órgãos responsáveis. Mesmo sem a "guerra", defendida anteriormente como sinônimo de vida, os Comanches seguem vivos representando a resistência da única Tribo Carnavalesca de Porto Alegre em atividade. Pensando nas reflexões de Colley sobre como o fazer musical é "vital para criar comunidade" (COLLEY, 2014, p. 19), trago para o contexto das Tribos, e complemento que ele é fundamental para manter comunidades. Tantas Tribos foram criadas e extinguiram-se, portanto, associo esta vitalidade ao pertencimento da comunidade ao coletivo cultural da Tribo Carnavalesca, tendo isso como a identificação e construção identitária de um grupo. Este "compartilhamento comunitário" da prática musical é algo intrínseco à comunidade que se vê representada nesta manifestação e compartilha emoções, afetos, reencontros e novos encontros, conversas, enfim, uma fantástica troca de experiências e sentimentos a cada ensaio ou apresentação.

Metodologia

Visto que o carnaval ocorre uma vez ao ano, optei por acompanhar ao menos duas festividades ao longo do período do mestrado, desenvolvendo gradativamente a minha estratégia no decorrer dos dias junto aos Comanches, configurando, dentro do tempo estipulado no mestrado, uma pesquisa de campo de longa duração, não apenas um estudo de caso de um determinado acontecimento, como por exemplo a performance dos Comanches no carnaval do ano de 2023, mas um acompanhamento duradouro e uma observação participante intensa durante o período de desenvolvimento da dissertação.

Ao chegar na Taba de Urupá pela primeira vez me apresentei para algumas pessoas que lá estavam, fiz questão de conversar com seu Valdir Souza Ribeiro, presidente dos Comanches, explicando minha relação com Mestre Paraquedas e o intuito da minha chegada nos Comanches, inclusive este momento foi muito bonito, pois despertei nostalgia e comoção nele lembrando bons momentos do passado, do auge das Tribos Carnavalescas. Este foi o ponto de partida para a realização de conversas e entrevistas direcionadas com o Mestre Paraquedas e seu Valdir, além de vivenciar ensaios e apresentações da Tribo Carnavalesca, configurando uma pesquisa qualitativa etnográfica, que vem sendo desenvolvida.

A coleta e construção de dados está sendo realizada utilizando os recursos de diários de campos, escritos em um pequeno caderno físico a cada retorno para a minha residência, relatando os fatos ocorridos, detalhes e percepções a respeito das vivências e gravações de

áudio e vídeo captadas por mim. Todas essas ações ocorrem de forma dialógica aos referenciais teóricos, compreendendo que "a pesquisa de campo faz parte intrínseca do levantamento de dados e de informações" na etnomusicologia (PINTO, 2001, p. 250), tendo a interação face-a-face como fator inerente ao trabalho de campo. Por eu estar inserida em uma pesquisa em que a prática musical é algo próprio, me coloco em campo como uma pesquisadora participante do fazer cultural, uma etnógrafa "participante ativa no processo de pesquisa cuja presença afeta situações 'no campo'" (COHEN, 1993, p. 124), assim como o campo está constantemente me afetando. Estas formas de ser e estar *in loco* vem me proporcionando momentos únicos, como participar do desfile de 2022, e em 2023 receber o convite para integrar a harmonia cantando, invitamento que aceitei com bastante emoção e gratidão à equipe diretora que confia e vê em mim uma parceira desta Tribo que, mesmo em pouco tempo, já faz parte da minha vida e tenho muito orgulho de afirmar que me tornei Comancheira.

No dia 7 de setembro de 2022 combinei de ir à sede dos Comanches, que fica em uma rua paralela à casa do Mestre Paraquedas, conversar com o presidente Diro e Karen, sua filha. Ao chegar na Taba de Urupá me deparei com uma reunião que iniciara com a apresentação do tema de 2023. Ao redor de uma mesa a diretoria ouvia Paulo Filandro, o criador e pesquisador do tema, apresentar o enredo. Logo fui convidada para sentar-me junto a eles e pude acompanhar de perto este primeiro passo para a construção do carnaval do ano seguinte. Após o tema ser aprovado começaram uma discussão sobre quem poderia compor o hino (nome dado a música que acompanha o desfile das Tribos), e me questionaram se o Mestre Paraquedas estava bem de saúde e se ele toparia escrever a música para o próximo carnaval. Me comprometi de intermediar esta conversa, mas adiantei que pelo que eu conhecia dele, e visto a sua vasta e ativa produção musical atual, com certeza aceitaria a proposta. Prontamente quando contatei o Mestre, ele aceitou. Fiquei responsável por essa ponte da criação musical e acompanhei em primeira mão todo o processo criativo. Quando a canção estava pronta marquei uma reunião com o Cláudio Camisa, diretor de bateria e Paulo Filandro na casa do Mestre para que pudéssemos gravar uma guia para encaminhar ao diretor de harmonia e, enfim, iniciar os ensaios.

Descrevi estes acontecimentos, claro que um pequeno recorte de tudo que venho desenvolvendo, pois eles sintetizam o que está sendo o meu campo, configurando uma "pesquisa participante" (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 53) que atende as demandas da comunidade a qual estou inserida. Barz e Cooley apontam em "Shadows in the Field" que: "Fazendo trabalho de campo, nós nos tecemos (ou somos tecidos por outros) nas comunidades que estudamos, tornando-nos atores culturais nos próprios dramas da sociedade que nos

esforçamos para entender, e vice-versa". (BARZ; COOLEY, 2008, p. 23). Seeger salienta que "O trabalho de campo é uma delicada troca de informações, uma interação sutil de personalidades [...]" (SEEGER, 2015, p. 58) e pauta também, em seu livro "Por Que Cantam Os Kisêdjê", que: "No campo, nós antropólogos [e etnomusicólogos], não escolhemos muitas das características de nossas relações com as pessoas. Elas são escolhidas para nós. Flexibilidade, imaginação e humildade são essenciais" (SEEGER, 2015, p. 41).

Mestre Paraquedas tem sido uma pessoa muito generosa comigo, aberta a compartilhar suas vivências, histórias e saberes desde o primeiro dia que o conheci, sentindo afinidade e abertura para a construção da nossa amizade e parceria, certamente existente pelo nosso interesse e paixão pela música. Ao entrar na Taba de Urupá, compartilhei deste mesmo sentimento, sendo acolhida e bem recebida por todos, fator essencial para o desenvolvimento pleno do trabalho a que me proponho realizar. Identifico como facilitador desta aproximação o fato de eu ser musicista, recordando-me do que recomendava Mantle Hood, que trazia a participação musical como estratégia de pesquisa de campo, seja tocando um instrumento, cantando ou dançando, lembrada por Tiago de Oliveira Pinto em seu trabalho "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora" (PINTO, 2001, p. 256)

Desde meu primeiro contato com Paraquedas, em 2017, venho realizando pesquisas, registros e coletas de informações em campo, pois entendo, conforme aponta o etnomusicólogo Bruno Nettl, que o trabalho de campo é central "no ofício do etnomusicólogo como fator de distinção em relação a outras formas de estudo da música" (NETTL, 2005, p. 9 apud PRASS, 2013, p. 12). O trabalho de campo ("fieldwork") é definido por Barz e Cooley como "um processo que posiciona estudiosos como atores sociais dentro dos próprios fenômenos culturais que estudam" (BARZ; COOLEY, 2008, p. 4). Como escreveu o etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga, "a chegada no campo e o propalado 'encontro etnográfico' são recheados de sentimentos e racionalidades mútuas, seja em um paradigma teórico-metodológico mais antigo entre pesquisador e pesquisado(s) ou em uma abordagem mais contemporânea entre pesquisador e colaborador(es)" (BRAGA, 2013, p. 274). Nesse sentido Laplantine escreve que: "O etnógrafo deve ser capaz de viver no seu íntimo a tendência principal da cultura que está estudando" (LAPLANTINE, 2004, p. 22).

As informações e materiais obtidos estão sendo analisados e catalogados, junto aos vastos registros já coletados por mim desde 2017, de acordo com critérios cronológicos e ênfases temáticas. A abordagem metodológica se dará através de uma etnografia da música, que, conforme Seeger (2008, p. 239), "é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música" "em determinado tempo-espaço" (LUCAS, 2013, p. 12), compreendendo fatores

históricos, sociais, criativos/composicionais do fazer musical e cultural, in loco, observando as relações da música no contexto social onde é produzida. A partir da perspectiva de pesquisadora/observadora/participante, de encontros dialógicos e colaborativos com Mestre Paraquedas e Comancheiros e da confecção sistemática de diários de campo, estou produzindo uma descrição densa (minuciosa e compreensiva) que demonstre como a performance musical e artística, a composição, o desenvolvimento criativo e as obras musicais contribuem para a configuração dos comportamentos sociais e conceitos compartilhados, compreendendo a música como "parte de um sistema social e cultural coletivo" (RUSKIN; RICE, 2012).

Para a antropóloga Mariza Peirano,

> a etnografia é a ideia-mãe da antropologia [e da etnomusicologia], ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria - eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos -, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação (PEIRANO, 2014, p. 1).

Este excerto de Peirano traduz a minha forma de entendimento da pesquisa de campo etnográfica. A feijoada ou mocotó na casa do Mestre, acompanhada de roda de samba, seguido de conversas e partilhas, o cheiro e o sabor da comida feita com amor, a sensação de alegria, acolhimento e entrega, a ligação inesperada para contar algo novo ou saber do outro, tudo isso acontecendo durante um processo sensível que permite uma imersão profunda e fluida na pesquisa. "O momento presenciado, 'com-vivido', incluindo a possibilidade de uma compreensão pelo sensível, se transforma facilmente em objeto da própria 'pesquisa' (LÜHNING, 2006, p. 40).

O discernimento ético e responsável deve estar em primeiro plano, portanto identifico como relevante um olhar para uma "etnomusicologia reflexiva" ou "pós-interpretativa", conforme inspirada, no caso da antropologia, por Clifford Geertz e pautada por Mirian Goldenberg, a qual "propõe uma autorreflexão a respeito do trabalho de campo nos seus aspectos morais e epistemológicos" (GOLDENBERG, 2004, p. 23). Entendo que o trabalho deve ser importante para o pesquisador e para o pesquisado, que sentindo confiança e respeito pela sua história abre as portas para nossa entrada, pois "não existe etnografia sem confiança mútua" (LAPLANTINE, 2004, p. 24). Uma esclarecida entrada em campo permite a construção intensiva das relações entre pesquisador e interlocutores, marcando este "encontro de subjetividades", conforme aborda Ruth Cardoso (2004). Todos os registros que detenho foram coletados mediante consentimento, valorizando a importância do respeito, clareza e

espaço entre pesquisador e interlocutores, sobre as formas de obtenção dos materiais utilizados sequencialmente na construção da pesquisa e da presença participativa de colaboradores em todas as etapas do processo de desenvolvimento do trabalho.

Como aponta a etnomusicóloga Luciana Prass,

> Como etnógrafos na contemporaneidade temos clareza, através da experiência acumulada de nossos antecessores etnomusicólogos e antropólogos, ligados a diferentes paradigmas de pesquisa, em diferentes momentos da história dessas disciplinas, que convivemos em nossos campos de pesquisa com "especialistas populares" (Brandão 1986), cada vez mais cientes do valor de seus saberes e dos direitos implicados nessa autoria e expertise.

Justificativa

Mas afinal, o que faz com que negros se denominem "índios" no carnaval gaúcho? A relação de afirmação da ancestralidade negra com a identidade indígena aproxima dois grandes grupos étnicos marginalizados na sociedade. Flores (2013) traz em sua dissertação a reflexão de Silva (2004) em que aponta argumentos de Agier e Ribard que sustentam que o "negro torna-se índio, pois se identifica com esse por ser uma "minoria étnica" em busca de "reconhecimento nacional". A busca pelo reconhecimento ou pertencimento pode ser um fator almejado a partir da consolidação exitosa de uma manifestação cultural com tamanha força na capital de um estado do sul do Brasil. Em seu livro "Mandarins Milagrosos" (1997), Elizabeth Travassos faz reflexões sobre o artigo "A pureza racial na música" (BARTOK, 1942), apontando que: "Os grupos humanos aprendem coisas uns dos outros, como melodias, que transformam conforme seu instinto 'nacional', sem que cruzamentos tenham que preceder as trocas" (TRAVASSOS, 1997, p. 121).

Todavia, essa relação "afro-indígena" deve ser compreendida a partir de "perspectivas transnacionais, transétnicas e interculturais" (GUERREIRO, 2009, p. 3). "A amplitude da diáspora atlântica nos permite explorar as diversas dimensões das mesclas culturais" (GUERREIRO, 2009, p. 4) que, no contexto das Tribos, não são indígenas ou descendentes que se identificam como tais, reproduzindo sua cultura junto a comunidades negras urbanas, mas negros que buscam essa referência ancestral nas tradições culturais originárias da América, e trazem isso para suas práticas carnavalescas. A Amefricanidade se manifesta "[...] na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre [...] disseminadas pelas mais diversas partes de todo o continente" (GONZÁLEZ, 1988, p.88). Ser "índio carnavalesco" não implica em ter uma descendência indígena, mesmo que esta possa existir, conforme relatos de dona Georgina, esposa do presidente dos Comanches, registrados por Flores (2013).

Outro aspecto que Paraquedas conta são as inspirações para as representações indígenas a partir das influências de filmes, livros e gibis de faroeste norte-americanos que contribuíram para a idealização de nomes das Tribos, como “Comanches”, “Navajos”, distantes da identidade étnica indígena brasileira. Seu Hemetério, fundador da primeira Tribo Carnavalesca chamada Caetés, buscou representar a “verdadeira nacionalidade brasileira”, como dizia na época, carregando em seu nome o forte peso e importância de uma etnia já extinta, e símbolo de resistência e legado indígena no Brasil.

Ressalto que o Rio Grande do Sul se caracteriza por ser um estado brasileiro que historicamente reflete o retrato de uma sociedade colonizadora que buscou invisibilizar e escantear a presença africana e indígena como integrantes de sua identidade cultural “encobertos pelo véu ideológico do branqueamento” (GONZÁLEZ, 1988, p.69). Para o pesquisador Jackson Raymundo,

> quando se fala de etnicidade no Rio Grande do Sul, cabe destacar a construção feita ao longo do século XX da figura do gaúcho. [...] O protótipo do gaúcho seria o homem dos pampas, mais tarde agregando também o imigrante europeu (alemão e italiano). O negro e o “índio” andariam sempre à margem do sentido de “gauchidade”, atuando como coadjuvantes ou mero figurantes. (RAYMUNDO, 2013, p. 6)

É através da oralidade de Paraquedas, comancheiros e de vivências junto à Tribo Comanches que este trabalho aprofunda, de maneira consistente, o estudo das Tribos Carnavalescas, remontando, através da perspectiva dos interlocutores, parte da história cultural afro-gaúcha, em especial da Tribo Comanches, pautando a resistência da única Tribo ativa na cena cultural do estado, representante de uma manifestação cultural tão relevante na constituição do carnaval do Rio Grande do Sul.

Considerações finais

A presente pesquisa contribui com a manutenção da memória e patrimônio musical, social e cultural de Porto Alegre, reconstituindo, através da narrativa do Mestre Paraquedas e integrantes dos Comanches, parte da história da música do Rio Grande do Sul, colaborando com as pesquisas atuais e futuras no campo da etnomusicologia.

Referências

AL-ALAM, Caiuá. Mestre Paraquedas na Trilha do Documentário "O Grande Tambor". Catarse – Coletivo de Comunicação, 2010. Disponível em http://coletivocatarse.blogspot.com/2010/10/mestre-paraquedas-na-trilha-do.html. Acesso em 20/09/2021.

BARZ, Gregory F. & COOLEY, Timothy J. (Orgs.). *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BRAGA, Reginaldo Gil. Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do Batuque no RS. In: Maria Elizabeth Lucas. (Org.). *Mixagens em campo*: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, v. 1, p. 271-284, 2013.

BRANDAO, Carlos R.; BORGES, Maristela Correa. A pesquisa participante: um momento da educação popular. *Revista de Educação Popular*, v. 6, n. 1, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182 - 198, jun. 1998.

CARDOSO, Ruth. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método". In: *A aventura antropológica*: São Paulo, Paz e Terra, p. 95-105, 1986.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, vol. 12, n. 2, p. 123-138, 1993.

COLOMBO, Stefania Johnson. *Samba entre rios*: cultura musical afro-gaúcha de Mestre Paraquedas. Porto Alegre: DEMUS/UFRGS, 2021. Projeto de Graduação em Música Popular. Disponível em https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223056 Acesso em 29/09/2021.

COLOMBO, Stefania; CARPENEDO, Amanda; FANFA, Taís; HENRIQUE, Paloma; MARQUES, Leonardo; SILVA, Natália; DECKMANN, Victória. Songbook Mestre Paraquedas (Protótipo), 2017.

COOLEY, Timothy. *Surfing About Music*. Califórnia: University of California Press, 2014.

DUARTE, Ulisses Corrêa. *O carnaval espetáculo no Sul do Brasil*: Uma etnografia da cultura carnavalesca nas construções das identidades e nas transformações da festa em Porto Alegre e Uruguaiana. Porto Alegre: PPGAS, 2011.

FERRETTI, Sérgio E. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998.

FLORES, Luiza Dias. *Os Comanches e o prenúncio da guerra*: Um estudo etnográfico com uma Tribo Carnavalesca de Porto Alegre/RS. UFRJ/Rio de Janeiro, 2013.

GONZÁLEZ, Lélia. La amefricanidad, una categoría político-cultural. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92-3, p. 69-81, jan.-jun, 1988.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. *V ENECULT* - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 27 a 29 de maio de 2009.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LÜHNING, Angela. "Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa. Inquietudes em relação às músicas brasileiras". In: TUGNY, Rosângela Pereira & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 37-55, 2006.

LUCAS, Maria Elizabeth. (Org.). *Mixagens em campo*: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press, 2005.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, vol. 20, n.42. Porto Alegre July/Dec. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyJ9m/.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44 n. 1, 2001.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa*: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PRASS, Luciana. Tem que vir aqui pra saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: Maria Elizabeth Lucas (Org.). *Mixagens em campo*: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, v. 1, p. 285-301.

RAYMUNDO, Jackson. Peculiares e resistentes: relatos orais e canção das tribos carnavalescas de Porto Alegre. *Nau Literária*: crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, v.9, n.1, 2013

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens*: uma etnografia musical no Campo da Tuca, "a capital do Funk no Sul do país". Dissertação (mestrado em música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

RUSKIN, Jesse D. and RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, vol. 56, n. 2, p. 299-327, 2012.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237- 260, 2008.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisedje* (tradução de Guilherme Werlang). São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

SEEGER, A. Long-term Research in Ethnomusicology in the 21st-century. *Em Pauta*, v. 19, n. 32-33, p. 3-20, jan.-dez. 2008.

SOARES, Orson. A história do Carnaval de Porto Alegre (Brasil). In: Matinal. Desapaga POA/ podcast, 2021. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/desapagapoa/a-historia-do-carnaval-deporto-alegre/

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os Mandarins Milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro, Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

GT 9 – DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS SOBRE MÚSICA, SONS, GÊNERO E LGBTQIAPN+

"FIGURA BIZARRA QUE AO SOM DA GUITARRA O FADO VIVEU"

Lila Fadista e a mitologia do fado cuir [1]

Caio Felipe G. Mourão
INET-MD
caiomourao@fcsh.unl.pt

GT 9 - Diálogos e perspectivas sobre música, sons, gênero e LGBTQIAPN+

Resumo: Tendo como ferramentas metodológicaso conceito de "paródia", de Judith Butler (BUTLER, 2018), e a "Mitologia da Saudade", sob o olhar de Eduardo Lourenço (LOURENÇO, 1999), esta proposta visa, como objetivo principal, encontrar as raízes do chamado "Fado LGBTQIA+", ou "fado cuir", conceito este criado pelo grupo Fado Bicha (FB), que procurava, com a canção *Lila Fadista* (FADO BICHA, 2019), originar um mito, um arquétipo, para este "subgênero" musical português. Através da análise do seu videoclipe, que se constitui numa paródia do fado tradicional *Júlia Florista* (MUSEU, 1925), de depoimentos das FB, bem como do diálogo com outros autores, chego em Amália Rodrigues, como o grande mito e/ou arquétipo deste "subgênero". As razões que me levaram a esta crença foram: primeiro, a grande importância de Amália para toda a genealogia do fado cuir, que inclui as FB, os transformistas, além de outros artistas. Segundo, por sua conduta pessoal transgressora, devido ao fato de ser divorciada, não ter filhos e andar desacompanhada num círculo predominantemente masculino como o do fado, durante um período muito conservador, como o Estado Novo (SANTOS, 2021). Em terceiro lugar, pela incomparável projeção de sua carreira, tanto em Portugal quanto no estrangeiro, sendo ela a grande responsável pela internacionalização do fado. E em quarto lugar, pelos rumores de sua sexualidade não-heterossexual (CLUBE, 2022), diferentemente de anteriores divas heterossexuais deste gênero musical, igualmente de comportamento livre e boêmio, como a Severa, Júlia Florista, a Cesária e a Custódia (NERY, 2010, p.188).

Palavras-chave: Fado Bicha; videoclipe; paródia; saudade; Amália Rodrigues.

"BIZARRE FIGURE THAT TO THE GUITAR'S SOUND THE FADO LIVED"

Lila Fadista and the mythology of fado queer

Abstract: Having as methodological tools the concept of "parody", by Judith Butler (BUTLER, 2018), and the "Mythology of Saudade", from the point of view of Eduardo Lourenço (LOURENÇO, 1999), this proposal aims, as its main objective, to find the roots of the so-called "Fado LGBTQIA+", or "fado queer", a concept created by the group Fado Bicha (FB), which sought, with the song Lila Fadista (FADO BICHA, 2019), creating a myth, an archetype, for this Portuguese musical "subgenre". Through the analysis of its music video, which constitutes a parody of the traditional fado *Júlia Florista* (MUSEU, 1925), testimonials from the FB, as well as dialogue with other authors, I found at Amália Rodrigues the great myth and/or archetype of this "subgenre". The reasons that led me to this belief were: First, Amália's great importance for the entire genealogy of fado queer, which includes, like FB, drag queens and other artists. Second, for her transgressive personal conduct, because the fact that she was divorced, she did not have children and she walked unaccompanied in a predominantly male circle such as fado, during a very conservative period, such as the Estado Novo (SANTOS, 2021). Thirdly, for the incomparable projection of her career, both in Portugal and abroad, as she was largely responsible for the internationalization of fado. And fourthly, because of rumors of her non-heterosexual sexuality (CLUBE, 2022), unlike previous heterosexual divas, also with free and bohemian behavior, such as Severa, Júlia Florista, Cesária and Custódia (NERY, 2010, p.188).

Keywords: Fado Bicha; Music Video; Parody; Saudade; Amália Rodrigues.

Introdução

Lila Fadista foi o segundo videoclipe a ser lançado pelas FB. É a versão parodiada do fado tradicional *Júlia Florista*. Segundo as FB, isso teve a ver com questões logísticas: "Fomos fazendo os pedidos de autorização… pronto. Uns vieram negados e outros aceitos, e para mim, com grande surpresa, (...) eu não esperava que tivessem sido aceitos" (FADO BICHA,

[1] Agradeço as generosas sugestões da Dra. Clarissa Ferreira (UFPEL), durante o XI ENABET.

2023a). O clipe mostra duas pessoas andróginas, interpretadas por Lila Tiago e João Caçador, respectivamente a cantora e o guitarrista do grupo. Não se sabe quem, ou o que, é Lila Fadista (LF). Por este já ter sido o nome artístico da cantora das FB[2], a primeira e mais óbvia impressão é acreditar-se ser ela a protagonista. Contudo, até para Lila o assunto não está claro:

> Apesar de ter o meu nome, [a música] acabou por ganhar uns contornos… para mim até, pessoalmente, que ultrapassam…, ou seja, a música deixou de ser, não sei se alguma vez, nem me lembro, já a senti dessa forma, a música não é…, e já não era nessa altura, uma… eu a falar sobre mim própria. Assim como eu acho que o *Fado Amália* também não era propriamente a Amália a falar sobre si própria. Meio que era uma espécie de alter ego ou arquétipo (FADO BICHA, 2023a).

Sobre essa questão arquetípica, as FB dizem que intencionavam prover as pessoas LGBTQIA+ com um referencial mítico ainda inexistente:

> A memória é um objeto muito importante, muito relevante na arte. (...) A memória é uma coisa muito potente, principalmente para as pessoas LGBT, por não terem memória. Por não termos uma memória coletiva. Uma memória histórica. (...) A memória é uma potência que pode ser muito boa ou muito má, não é? E para nós servia-nos como uma espécie de castigo. Como não havia referências queer… Como não havia… Nós nunca pudemos sentir legitimidade, porque não tínhamos passado, não é? Então, criares uma música, em que tu próprio tens a possibilidade de criar o teu passado, de fantasiar sobre o teu passado, é uma potência muito grande. (...) E, ao mesmo tempo, criando uma ideia de passado, fantasiado, de uma Lila Fadista, (...) ao mesmo tempo cria-se um futuro (FADO BICHA, 2023a).

Para o clipe *Lila Fadista*, o realizador Tiago Leão almejava trabalhar de uma forma mais estética que realista:

> [Elas] mostraram-me logo a música, nessa altura, e eu, quando ouvi a música… foi aí que eu disse logo: "Olha, eu adorava fazer, mas numa onda dum trabalho super conceptual e super estético. Que seja uma coisa feita em estúdio, uma coisa muito mais escura, com muito *slow motion*, com uma coisa muito mais…" artística da parte deles e corporal também (LEÃO, 2023).

Tiago desejava também trazer referências surrealistas e bizarras:

> A história toda da banheira, né? Da Lila estar a remexer na banheira, como se tivesse morrido e está a sair de lá. O jogo dos espelhos que havia, dessas imagens duplas e triplas que se podia haver ali. O próprio encontro depois entre a Lila e o João, que são ali dois animais que estão a lutar, um quase contra o outro. Aquilo foi… criarmos, assim, algumas ideias de forma que não fosse alguma coisa muito… muito clara à primeira. (...) É porque tem muito a ver com coisas, imagina…, do meu imaginário, que às vezes eu quero explorar, sei lá, a nível de fotografia, por exemplo, e que às vezes eu não tenho essa oportunidade, porque os trabalhos que

[2] Durante a trajetória do grupo, é interessante acompanharmos as falas de Lila, desde o início do projeto até hoje, para percebermos seu "exercício" no campo identitário. No início, ela se apresentava como Tiago Lila, seu nome de batismo (CULTURA 2019). Tempos depois, Lila Fadista, usando pronomes neutros e confundindo-se com a personagem (RAZÃO 2022). De um tempo para cá, ela se apresentou como Lila Tiago e, apesar de reconhecer-se como uma pessoa de gênero não-binário/fluido, usava pronomes femininos (FADO BICHA 2023a).

> estou a fazer não surgem. (...) Eram coisas que eu, de alguma maneira, já queria fazer há algum tempo. Trabalhar esse lado mais bizarro, esse lado mais estranho, essa coisa estética, em que tás a ver imagens que são super bonitas, mas ao mesmo tempo te deixam, se calhar, um bocadinho… Hum… Com uma emoção estranha… Uma emoção que não entendes logo à primeira o que é que é (LEÃO, 2023).

As FB confirmam a intenção em mostrar esse bizarrismo: "Uma parte da ideia era retratar o ridículo. Era a ideia que todas nós somos coladas ao ridículo, não é? Quer seja pela experimentação, ou pela identidade, pela expressão de gênero, quer pela sexualidade. É tudo ridículo, não é? Nos nossos corpos. (...) Ridículo e nojento" (FADO BICHA, 2023a). Eduardo Lourenço, em *Portugal como Destino* (1999), traz uma curiosa definição de saudade, de acordo com D. Duarte: "algo entre a tristeza, o nojo e o prazer" (LOURENÇO, 1999, p.107). Assim, esse bizarrismo e essa "memória" intencionados pelas FB nada mais são do que a "mitologia da saudade" (LOURENÇO, 1999), presente tanto no fado quanto na cultura portuguesa. É a nostalgia de algo idealizado, mas que nunca existiu. Questionadas sobre a presença apenas delas duas como figurantes no clipe, as FB respondem: "Também havia a questão de, se tivéssemos mais pessoas no videoclipe, tínhamos que pagar a mais pessoas e também não tínhamos assim tanto… Gastamos muito dinheiro com esse videoclipe. Fomos muito para além… Ou seja, derrapou completamente o orçamento" (FADO BICHA, 2023a).

Mesmo sem outros figurantes, a ficha técnica do videoclipe mostra a grande quantidade de profissionais envolvidas. Dentre elas, duas merecem destaque: a coreógrafa Joana Silva e a maquiadora Cris Severo. Nota-se nesse clipe uma intensa preocupação coreográfica. Apesar de não serem dançarinas, a atuação de Lila e João dá-se muito mais no campo da dança e do teatro que no da música. São raros os momentos de dublagens da voz e não há nenhum momento de dublagem da guitarra. Há, sim, planos em que João toca uma "guitarra imaginária" (*air guitar*), como o fazem muitos fãs de bandas de rock e heavy metal (RIBEIRO, 2010, p.107). Figurinos, maquiagens e cenário também foram de suma importância. Nesses quesitos, segundo Tiago, Cris Severo foi muito mais que uma maquiadora:

> Nós queríamos alguns detalhes muito específicos, tanto de *make-up*, como de pormenores de unhas, como de pormenores de peças de roupa, e aí foi um trabalho mais de equipa (...) A Cris (...) também estava a fazer um trabalho de pesquisa muito grande, para aquelas coisas que lhe tinha pedido que queria, a nível visual, e ela fazia testes e mostrava-me coisas. E fazia pesquisas na *net* e mostrava-me uma data de referências, que era para chegarmos ali num acordo (LEÃO, 2023).

Quanto aos resultados do videoclipe, Tiago diz estar satisfeito: "Ter tido essa liberdade criativa que eles me deram, é pá, foi super gratificante". E em relação aos *feedbacks* recebidos, ele declara: "Ou a malta gostou muito da estética, ou então não gostou, assim,

tanto. Mas, eu acho que nesse [clipe] aí, eram sempre comentários mais positivos, porque, como não tinhas assim…, se calhar, nenhuma cena muito forte propriamente… (Eu) Muito explícita, né? (Tiago) Sim. Muito explícita" (LEÃO, 2023).

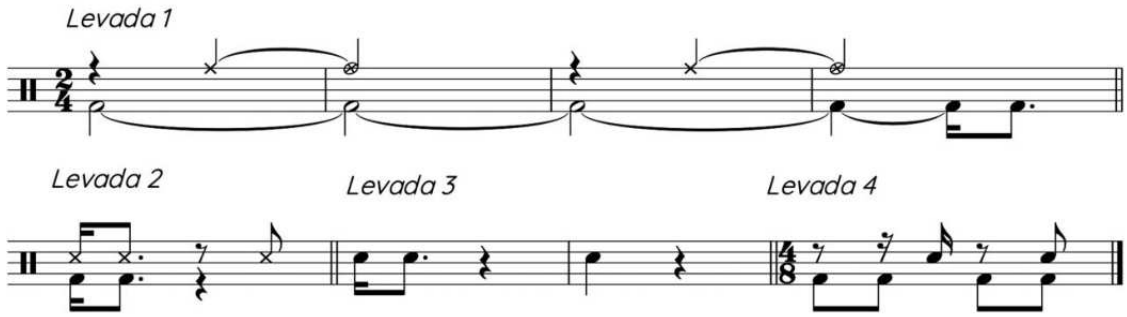
A música

Lila Fadista é uma paródia de *Júlia Florista* que, coincidentemente ou não, também fala de uma transgressora. A letra das duas canções é muito parecida. Esses são os versos de *Júlia Florista*: A Júlia Florista/Boémia e fadista/Diz a tradição/Foi nesta Lisboa/Figura de proa/Da nossa canção/Figura bizarra/Que ao som da guitarra/O fado viveu/Vendia flores/Mas os seus amores/Jamais os vendeu/Ó Júlia Florista/Tua linda história/O tempo marcou/Na nossa memória/Ó Júlia Florista/Tua voz ecoa/Nas noites bairristas/Boémias, fadistas/Da nossa Lisboa/Chinela no pé/Um ar de ralé/ No jeito de andar/Se a Júlia passava/Lisboa parava/P'ra a ouvir cantar/No ar um pregão/Na boca a canção/Falando de amores/Encostado ao peito/A graça e o jeito/Do cesto das flores.

Descrição da música

Estrofe 1 (A)
Versos 1 a 3: A Lila Fadista, bicha ativista, diz a tradição
Versos 4 a 6: É nesta Lisboa, figura de proa da nossa canção
Versos 7 a 9: Figura bizarra que ao som da guitarra, o fado viveu
Versos 10 a 12: Trocava de amores, mas os seus valores, jamais os vendeu
Refrão (B)
Versos 13 e 14: Ó, Lila Fadista, a tua linda história
Versos 15 e 16: O tempo gravou na nossa memória
Versos 17 e 18: Ó, Lila Fadista, a tua voz ecoa
Versos 19 a 21: Nas noites bairristas, boémias, fadistas da nossa Lisboa
Estrofe 2 (A')
Versos 22 a 24: Batom e perfume escondem o queixume e o cheiro a solidão
Versos 25 a 27: De bicha sonora, que teme e adora a febre e a tesão
Estrofe 3 (A)
Versos 28 a 30: Chinela no pé, um ar de ralé no jeito de andar
Versos 31 a 33: Se a Lila passava, Lisboa parava para a ouvir cantar
Versos 34 a 36: Ai, Lila Fadista, sem rede nem pista, rugir de leão
Versos 37 a 39: Não pede louvores e atiça as cores do teu coração
Refrão (B)
Versos 13 e 14: Ó, Lila Fadista, a tua linda história
Versos 15 e 16: O tempo gravou na nossa memória
Versos 17 e 18: Ó, Lila Fadista, a tua voz ecoa
Versos 19 a 21: Nas noites bairristas, boémias, fadistas da nossa Lisboa
Interlúdio instrumental (B)
Refrão (B)
Versos 13 e 14: Ó, Lila Fadista, a tua linda história
Versos 15 e 16: O tempo gravou na nossa memória
Versos 17 e 18: Ó, Lila Fadista, a tua voz ecoa
Versos 19 a 21: Nas noites bairristas, boémias, fadistas da nossa Lisboa

Tempo total 03:19. Andamento *Adagio* (73 bpm). Compasso 2/4. Tom sol menor. Estrofe 1 (A). *Rubato*. A voz canta, acompanhada por um *pad* harmônico de teclado e pela guitarra elétrica, que faz detalhes melódicos. No compasso 3, ouve-se um som não identificável com *reverb* e *delay*. No compasso 7, ouve-se um som que lembra uma voz gritando "Ah!", também com *reverb* e *delay*. No compasso 11 ouve-se novamente o primeiro som. Um sintetizador faz algumas melodias ao fundo. Refrão (B). Compasso 17 (00:48). *A tempo* em andamento *larghetto* (64 bpm). A percussão e o contrabaixo fazem a levada 1. Os instrumentos harmônicos tocam em mínima ligada à outra mínima. A guitarra faz alguns contracantos melódicos. Estrofe 2 (A'). *Rubato*. Compasso 33. O instrumental faz praticamente a mesma coisa que tinha feito na Estrofe 1. Estrofe 3 (A). *A tempo* em andamento *Adagio* (73 bpm). Compasso 41 (01:35). A percussão e o contrabaixo fazem a levada 2. No compasso 43, um sintetizador com som de cordas friccionadas faz a melodia 1. Ele faz a melodia 2 no compasso 47 e a melodia 3 no compasso 51. Todo o instrumental, com exceção desse sintetizador, faz pausa no último compasso antes do refrão (56). Refrão (B). Compasso 57 (02:00). O instrumental faz a convenção 1. A caixa toca a levada 3. Um sintetizador toca a harmonia em semicolcheias. Interlúdio instrumental. Compasso 73 (02:27). Solo harmônico (*chord melody*) de guitarra. A base faz a levada 2. Em 81 (02:40) há uma mudança de compasso, para 4/8. A base faz a levada 4 e a guitarra toca um solo melódico. Refrão (B). Em 89 (02:54) o compasso volta para 2/4. A base faz a levada 2. A guitarra toca a convenção 1. A novidade são vários contracantos vocais feitos por Lila, por meio de *overdubs*. Em 97 o compasso é 4/8 e a base faz a levada 4 novamente. Em 101 o compasso volta para 2/4. A guitarra toca IVm em mínima. No compasso seguinte ela toca V7 com o mesmo ritmo. Uma voz faz um contracanto com muito *delay*. Quando o instrumental silencia, a voz principal de Lila faz um "estilar" com a sílaba "no" (Nossa) e conclui o verso 20, acompanhada por um sintetizador que toca Im e outro que toca uma melodia que termina em *fade out*. Fim da música.



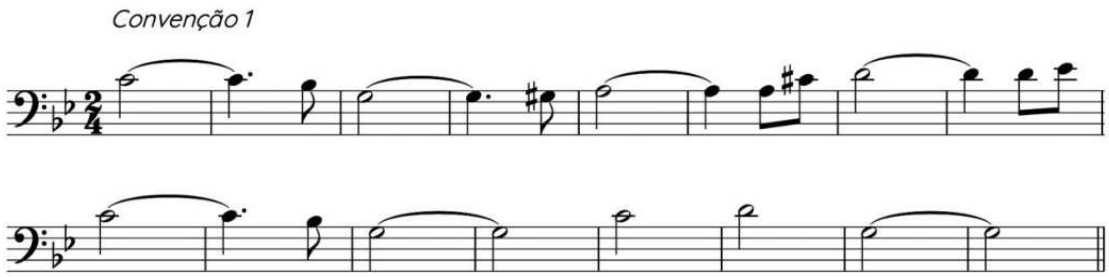


Figura 1 – levadas 1 e 2, convenção 1.
Fonte: transcrição feita pelo autor

Análise da música

O tom da música é sol menor. Tonalidades menores são culturalmente mais "dramáticas" e "tristes", como o próprio fado (COSTA e GUERREIRO, 1984, p.208). *Lila Fadista* é a primeira produção de Luís Moullinex, que procurou as FB, propondo produzir a canção em um sistema de parceria[3]. Por sua especialização em música eletrônica, o arranjo foi baseado em estilos e timbres sonoros deste tipo de música. De igual maneira, segundo as FB, a ênfase deveria ser na voz e na guitarra elétrica, o que é demonstrado pelos trechos em que apenas esses dois instrumentos são ouvidos. A voz canta a letra, que, de acordo com as FB, é a primeira coisa a ser feita, além de ser o elemento principal, pois traz a mensagem, de forma crua:

> (João) A letra é o centro do nosso trabalho. Depois a música vai servir a essa letra. A música serve como complemento. (...) (Lila) A nossa música é política porque é sobre isso que queremos fazer música. Organicamente é o que nos faz sentido e o que me anima, a mim, escrever e o que nos anima a falar sobre as coisas que queremos criar. (...) É politicamente carregada porque são as nossas preocupações (FADO BICHA, 2023a).

A letra de *Lila Fadista* se baseia em um poema já existente, sendo ele quase inteiramente utilizado. Assim, a criação poética dessa canção e os versos acrescentados dão-se de forma paródica. Há uma clara intenção em fazer-se cópia, explicitando o original. Contudo, de forma exagerada, ridícula, burlesca, como em uma performance *drag* (RTP, 1980). E assim como as *drags* portuguesas fazem desde os anos 1960, as FB buscam referências femininas de poder e glamour. Não é à toa que os movimentos LGBTQIA+ basearam-se nos feminismos, especialmente os da terceira onda (KOSKOFF, 2014, p.65). Nessa canção a guitarra tem um

[3]"Parceria" normalmente significa contrapartida. Ocorre quando um profissional presta um serviço a outro profissional, visando lucros futuros, que podem acontecer ou não. Como em toda negociação há riscos. Mesmo porque nem sempre suas condições são claras, muito menos formalizadas. Tal prática é muito comum entre iniciantes de um dado segmento, para tornarem-se conhecidos.

timbre mais distorcido, evidenciado no interlúdio instrumental onde ela faz um solo. Sobre a parte musical das canções, João Caçador diz servir para reforçar ou contrastar o significado da letra:

> A música também serve como um complemento e como um acréscimo daquilo que quer ser dito e faz parte desse mesmo processo artístico. Que é isso que eu estava a dizer, da letra poder falar de uma coisa difícil, todo aquele objeto…, de tratar da violência, e depois a música servir para nós dançarmos. Então dá-lhe um tom totalmente diferente (FADO BICHA, 2022a).

Assim, é provável que a guitarra distorcida, cujo solo baseia-se mais em ruídos do que em melodias, esteja a reforçar a "bizarrice" de LF. Outro elemento bastante paródico são os contracantos melódicos baseados na escala menor harmônica, feitos maioritariamente por timbres digitais que emulam o som de instrumentos de cordas friccionadas (compassos 43, 47 e 51)(01:35) e por vozes (a partir do compasso 91)(02:54). Tais melodias fazem lembrar as pequenas improvisações (*voltinhas*) feitas por fadistas, introduzidas no fado por Amália Rodrigues (NERY, 2010, p.226). O compasso da música é maioritariamente 2/4, havendo trechos de 4/8. Sua levada rítmica predominante é colcheia pontuada seguida de semicolcheia ligada à semínima. Um elemento interessante na levada de *Lila Fadista* é a mudança de compasso para 4/8, da metade da parte B até seu final, a partir do compasso 81 (02:40). Isso dá uma sensação de que o tempo foi dobrado, tornando a música mais rápida, o que é reforçado pelos bumbos, que tocam em colcheias, o que é muito característico do estilo *house*. Essa aceleração pode significar ansiedade, o que é intensificado pelos *strobos* que acendem e apagam-se rapidamente no clipe. A primeira estrofe e o refrão de *Lila Fadista* são integralmente os de *Júlia Florista*, apenas trocando o nome das protagonistas.

A maior diferença entre essas duas letras é a inserção da Estrofe 2 e a leve alteração da estrofe seguinte. A Júlia, assim como a Severa e a Cesária, faz parte da mitologia do fado, associado à boemia, ao crime, à prostituição e ao vício, apesar da tentativa do Estado Novo de "higienizar" essa imagem[4] (NERY, 2010, p.193). Júlia já era uma "figura bizarra" no início do século XX, tendo morrido com apenas 42 anos de idade (MUSEU, 1925). Assim, o fado não era só do faia, do ladrão masculino, mas também da mulher boêmia e da prostituta. Ao que parece, a Júlia não era uma meretriz (Pois os seus amores/Jamais os vendeu), ao contrário

[4]"Durante os anos chumbo da ditadura de Oliveira Salazar e de Marcello Caetano, Portugal vive o instalar do poder da moral burguesa. (...) Este movimento quer regular toda a sociedade e, incontornavelmente, aquilo que é mais central: a sexualidade – que, no padrão burguês, tem de ser socioeconomicamente útil, logo reprodutiva" (ALMEIDA, 2010, p.29). A homossexualidade, durante esse período, passou de doença à crime (apenas descriminalizada em 1982). Havia uma forte fiscalização policial, muitas vezes violenta, em pontos de encontro gay. Contudo, a detenção dessas pessoas dependia do seu estatuto social: quem pertencesse à elite social, via de regra, não era incomodada; ao passo que pessoas anônimas de sexualidade dissidente – havia uma grande discriminação principalmente em relação às travestis –, sobretudo as profissionais do sexo, eram frequentemente detidas e enviadas a instituições prisionais (ALMEIDA, 2010, p.28).

da Severa, o que tornava a sua conduta ainda mais "bizarra": ela entregava-se aos prazeres e ao vício por livre e espontânea vontade e não por necessidade econômica. O mito da fadista de vida livre e autônoma, que bebe e canta com os homens, sem depender deles, reverberou em Amália: "Amália seems a contradiction of the Estado Novo's perfect peasant housewife - a professional performer, well-traveled, divorced and remarried with no children of her own"[5] (SILVA, 2018, p.135). Rui Vieira Nery acrescenta que sua "constante rebeldia face às tradições estabelecidas no género" (NERY, 2010, p.228) manifesta-se primeiramente por "seu estilo vocal muito próprio, que os puristas acusam inicialmente de "espanholismo" pelo seu uso frequente de suspensões e figurações melismáticas improvisadas" e que, do ponto de vista dos textos e da própria música, ela "recorre de início sobretudo aos letristas populares consagrados da época, (...) mas interessa-se já cada vez mais pela poesia erudita (...)". E que "sua associação privilegiada a Alain Oulman virá a aprofundar ainda mais o seu contributo pioneiro para a evolução poética e musical do género" (NERY, 2010, p.229). Acerca de sua sexualidade, a própria Amália conta que fez sexo antes do casamento, ainda menor de idade, sendo obrigada a casar-se com o rapaz por isso, mas que divorciou-se depois de três anos, por ele ter mandado sua irmã Celeste calar-se (SANTOS, 2021, p.48-9).

Fala ainda da época em que começou a cantar na casa de fados *Retiro da Severa*, situação em que algumas pessoas da sua família deixaram de falar com ela e com seus pais, por julgarem esse comportamento imoral: "Cantar o fado era a perdição!" (SANTOS, 2021, p.54). Em outra ocasião, ela devolve um casaco de peles que tinha ganho de um admirador, ao saber que ele a presenteou por desejar namorá-la: "...ele tinha idade para ser meu pai" (SANTOS, 2021, p.57). Amália diz que tinha uma grande capacidade de impor respeito aos homens: "Andei sempre sozinha mas nunca me faltaram ao respeito. (...) Quando não quero, ninguém se senta ao pé de mim" (SANTOS, 2021, p.63). Sua carreira internacional é outra prova de independência e gosto pela liberdade. Tamanha transgressão fez de Amália um mito para muitas *drags* portuguesas: "In the case of the drag queens, these performances might be understood as invigorating the sense of an 'illicit' from the margins, thus animating an illicit for fado's 'center'"[6] (GRAY, 2013, p.176). Lila Gray narra um show onde quatro *drags* performaram canções de Amália (GRAY, 2013, p.215). Guida Scarllaty, a primeira vedete travesti de Portugal, conta como começou sua carreira de transformista, interpretando Amália Rodrigues, na Alemanha, ainda em 1964:

[5]"Amália parece uma contradição da perfeita dona de casa camponesa do Estado Novo – uma cantora profissional, viajada, divorciada e sem filhos". Livre tradução do autor.
[6]"No caso das drag queens, suas performances podem ser entendidas como um revigoramento da ilicitude das margens do fado para o seu centro". Livre tradução do autor.

> Eu cheguei a Hamburgo e a primeira coisa que fiz foi ir para um hotel para lavar pratos. Estava no hotel *Atlantic*, em Hamburgo, a lavar pratos à noite e a aprender alemão numa escola pela manhã. (...) Eu vou cair num bar, que era o *Dante Club*, onde existia, a par do serviço de bar e discoteca, existia espetáculo, existia um show, um mini-show. (...) Vou na mesma para atender mesas, lavar copos etc. (...) É no *Dante Club* que eu tenho praticamente a minha primeira experiência profissional do travesti. (...) Havia um show no clube e havia travesti incluído. E eu disse lá aos homens: "Então, eu era capaz de fazer uma coisa desse gênero, porque eu já tinha tentado fazer pequenas brincadeiras em Lisboa e talvez fosse capaz de fazer (...)." "Então você pinte-se lá para ver como é que fica. (...)". E realmente resultava. Ficava engraçadinho. E pegamos num disco de música portuguesa (....), uma coisa da Amália, que tinha em casa desses meus amigos, que eram portugueses, e eu lá fiz uma experiência no barzinho. Foi a minha primeira experiência em que me vesti de travesti para o público (RTP, 1980).

Descrição do videoclipe

Duração 03:53. Plano 1. Aparece a ficha técnica. Silêncio. Quase todos os planos estarão em *slow motion*. Introdução do vídeo. Plano 2 (00:05). Plano geral, *zoom-in*, *pan* e *tilt* em direção a um pé que está pendurado para o lado de fora de uma banheira. Há uma pessoa deitada dentro dela, mas cujo resto do corpo não dá para ver. Há galhos finos e secos pendurados. A banheira está forrada com um papel laminado. O nome "Lila Fadista" aparece e desvanece em *fade in* e *fade out.* O vídeo tem a cor azul-esverdeada. Efeitos sonoros potencializam a sensação de suspense. Estrofe 1 (A). Compasso 2/4. Tempo *rubato*. Aos 00:11 a voz de Lila canta os versos 1 e 2, acompanhada de um *pad* de teclado e da guitarra elétrica, que dedilha o acorde Im, no tom de sol menor. Eles entram no primeiro tempo do compasso 1, quando a voz canta "-dista" (fa-DISTA). Plano 3 (00:17). *Big-close* ¾ e *pan* em um pé dependurado da banheira. Há algo não identificável pregado em sua parte superior, perto dos dedos. Há purpurina em volta. Talvez seja uma ferida. A voz canta o verso 3. A harmonia muda para V7 (compasso 3). Plano 4 (00:19). *Close* frontal em João, vestindo uma capa de lantejoulas coloridas. Um efeito sonoro surge, parecendo ter sido emitido pela voz dele. Plano 5 (00:19). Contrapicado, *pan* e *tilt* em Lila, deitada na banheira do início do clipe com os olhos fechados. Sua voz canta o verso 4. Plano 6 (00:23). Plano médio de perfil de João. Ele está de pé, com o rosto virado para o lado direito e a cabeça levemente baixa, trajando uma capa de chuva amarela, com as pernas e os pés nus. Ele pisa em um círculo, feito de um material não identificável. A voz canta o verso 5 e parte do 6. Plano 7 (00:25). Plano de peito de perfil de João, virado para o outro lado. A voz canta o resto do verso 6. A harmonia muda para Im no instante em que ela canta "-ção" (can-ÇÃO)(compasso 7).

Plano 8 (00:28). *Close* frontal de João com a capa de lantejoulas. Novamente o efeito sonoro que parece vir de sua boca, semelhante a um pequeno grito. Plano 9 (00:28). *Plongée,zoom-in*, *pan* e *tilt* em direção ao rosto de Lila, deitada na banheira. A voz canta os

versos 7 e 8. A harmonia muda para V7/IVm, no instante em que a voz canta "-zarra" (bi-ZARRA)(compasso 9). Plano 10 (00:33). Plano de peito ¾, *zoom-in*, *pan* e *tilt* em direção ao rosto de Lila. Aos 00:37 ela abre levemente os olhos. Sua voz canta o verso 9. A harmonia muda para IVm, no momento em que a voz canta "-veu" (vi-VEU), no primeiro tempo do compasso 11. Plano 11 (00:38). Plano de peito de perfil, *zoom-in*, *pan* e *tilt* em direção às costas de João, que está parado, com a cabeça semi-abaixada virada para a direita, usando um capuz de chuva. A voz canta o verso 10. A harmonia muda para Im, no instante em que a voz canta "-mores" (a-MORES), na cabeça do compasso 13. Plano 12 (00:40). Plano médio picado de Lila deitada na banheira com água dentro. Ela mexe lentamente os braços e o rosto. A voz canta os versos 11 e 12. A harmonia muda para V7>V7, V7 e Im nos instantes "-lores" (va-LORES), "-mais" (ja-MAIS) e "-veu" (ven-DEU), sendo duas semínimas e uma mínima ligada a outra mínima, nos compassos 14 e 15.

Refrão (B). Plano 13 (00:45). Plano médio picado de Lila, que levanta seu tronco. A voz canta parte do verso 13. Plano 14 (00:48). Plano de peito picadofrontal de Lila, que continua levantando seu tronco, de boca aberta, como a respirar mais forte. Ela canta o restante do verso 13 e parte do 14. A harmonia muda para IVm. Um bumbo e o contrabaixo atacam, no instante em que a voz canta "-dis-" (fa-DIS-ta), no primeiro tempo do compasso 17. O plano entra exatamente nesse momento. Um ovo percussivo (*shake*) toca e a guitarra arpeja a harmonia, na segunda semínima desse compasso. Ouve-se o efeito sonoro vocal associado a João. Plano 15 (00:51). Plano picado¾ de Lila, sentada na banheira. Sua voz canta o resto do verso 14. A harmonia muda para Im, no instante em que a voz diz "-tória" (his-TÓRIA)(compasso 19). Bumbo e ovo percussivo (*shake*) repetem o que fizeram. Plano 16 (00:53). *Close* frontal, *zoom-in*, *pan* e *tilt* da esquerda para a direita em João. Ele veste a blusa de lantejoulas e dubla o efeito sonoro associado à sua voz, na última colcheia de um compasso e na primeira colcheia do seguinte. Plano 17 (00:54). *Close* de nuca e *zoom-in* em João, que está de costas, tirando o capuz da capa de chuva amarela que veste. A voz canta o verso 15. A harmonia muda para V7>V7, no momento em que a voz diz "-vou" (gra-VOU)(compasso 21). O bumbo toca junto com a voz, quando ela canta "tem-" (TEM-po) e "-vou" (gra-VOU), em uma sequência de duas semínimas. Plano 18 (00:56). *Close* de perfil no rosto de João, que continua a tirar o capuz. Há fios de nylon em seu rosto.

Plano 19 (00:58). *Big-close* das mãos de Lila, que seguram a lateral da banheira. A voz canta o verso 16. A harmonia muda para V7, no momento em que a voz diz "-mória" (me-MÓRIA)(compasso 23). Plano 20 (01:00). Novamente a imagem de João dublando o efeito sonoro associado a ele. Plano 21 (01:01). *Big-close* na cabeça abaixada de Lila, que pisa no

chão, saindo da banheira. O *slow motion* torna o movimento pesado. Sua voz canta o verso 13. A harmonia e o arranjo de base se repetem. Ela pisa no chão junto com o ataque instrumental. Plano 22 (01:05). Plano médiode Lila, de cabeça baixa, tirando a outra perna da banheira. A voz canta parte do verso 17. Esse plano e a guitarra, tocando um sol 4, entram junto com a voz, quando ela canta "voz". Plano 23 (01:06). *Close* de perfil no rosto de Lila. Sua voz canta o resto do verso 17. A harmonia muda para Im, quando a voz diz "-coa" (e-COA), na primeira semínima do compasso 27. O plano entra junto com o contrabaixo, quando ele toca a nota dó 2, na última colcheia do compasso 26, no mesmo instante em que a voz canta "e-" (E-coa). Plano 24 (01:07). *Big-close* de perfil em uma mão monstruosa, com apenas três dedos que se mexem. Podem ser de João, pois a mão sai de uma capa de chuva amarela. Plano 25 (01:08). *Close* frontal no rosto de Lila, que levanta seus braços, até a altura das orelhas. A voz canta o verso 18. A harmonia muda para IVm, quando a voz diz "-ristas" (bair-RISTAS), na primeira semínima do compasso 23.

Plano 26 (01:11). Plano médio de nuca de Lila, com os braços levantados na altura das orelhas. Sua peruca de cabelos compridos e pretos cai, deixando aparecer seus cabelos curtos e loiros. A voz canta os versos 19 e 20. A harmonia muda para V7 e Im, quando fala-se "-distas" (fa-DISTAS) e "-boa" (Lis-BOA). Ambas as mudanças ocorrem na primeira semínima dos compassos 30 e 31. Estrofe 2 (A'). Plano 27 (01:16). Plano de peitoquase frontal em Lila, que dá um passo para frente. Agora a luz predominante é amarela. A voz canta o verso 21. Plano 28 (01:19). *Close* no rosto de Lila na mesma posição. *Rewind* em um véu que veste seu rosto, de baixo para cima. A voz canta parte do verso 22. Plano 29 (01:20). Plano de peito ¾ e *zoom-in* em João, cuja face está virada para a direita. Sua mão direita está espalmada em seu queixo, empurrando sua cabeça para trás. Seu dorso está nu e suas unhas são compridas. Há um efeito de fumaça. A voz canta o resto do verso 22 e parte do verso 23 (E o cheiro a solidão). A guitarra toca a nota sol 3 em fusas, quando a harmonia está em Im no compasso 33. Plano 30 (01:22). *Close* quase frontal no rosto de Lila, cujo véu está caindo da cabeça. A voz canta o resto do verso 23. A guitarra toca a nota fá sustenido 3 em fusas, quando a harmonia está em V7 no compasso 35. Plano 31 (01:24). *Close* quase frontal em João, vestindo a capa de lantejoulas. A luz fica azulada novamente. Ele dubla o efeito sonoro mais uma vez. Plano 32 (01:24). *Big-close* ¾ e *pan* no rosto de Lila, coberto com o véu. Uma de suas mãos, com unhas compridas e pintadas de preto, acaricia seu rosto e a outra segura o véu. A luz novamente é amarela. A voz canta o verso 24. A guitarra mantém o acompanhamento em fusas. Plano 33 (01:26). *Close* frontal e leve *pan* em João, de braços cruzados. Com a cabeça levemente inclinada para trás, ele vira-a para a esquerda, em direção a seu ombro,

como se sentisse prazer em tocar-se. Efeito de fumaça. Plano 34 (01:28). *Big-close* ¾ e *pan* no rosto de Lila, coberto com o véu. Essa imagem é a anterior, mas invertida. A voz canta o verso 25. Plano 35 (01:30). *Close* no rosto de Lila, na mesma posição. A imagem está novamente invertida. A voz canta parte do verso 26 (A febre e a tesão). O plano entra no instante em que a voz diz "fe-" (FE-bre), na segunda semínima do compasso 38.

Plano 36 (01:31). *Close* de perfil no rosto de Lila, que ainda segura-o com sua mão. Novamente uma inversão da imagem. A voz canta o resto do verso 26. O plano entra no instante em que a voz diz "-são" (te-SÃO), na primeira semínima do compasso 39. Ponte entre A' e A. Planos 37 a 42 (01:32). Mudanças rápidas de planos de Lila e João. Ela veste uma capa branca e ele a capa de lantejoulas. Iluminação azul. A voz canta parte do verso 27 (Chinela no pé). *Fermata* em "-nela no" (chi-NELA NO). Estrofe 3 (A). Planos 43 a 72 (01:33). João finaliza um soco no ar, em direção ao chão, no instante em que canta-se "pé", na primeira semínima do compasso 41. Grande sucessão de imagens delas duas dançando, ora em uma sala vazia, ora com espelhos. Seus movimentos são parecidos e muitas vezes estão sincronizados com a música, o que denota haver uma coreografia. Elas nunca aparecem juntas em nenhum plano. Há também planos de João deitado, em cima da capa de lantejoulas. Pela primeira vez, Lila dubla o áudio, nos versos 27 e 30 a 32. A partir do plano 63 (01:51) João dança com sua guitarra em frente aos espelhos. A voz canta parte do verso 27 e segue até o 38. A harmonia é a mesma de A. O instrumental movimenta-se mais. No instante em que canta-se "pé", percussão e contrabaixo entram fazendo a levada 2. Há um *pad* de teclado e efeitos de percussão. Quando a voz diz "-dar" (an-DAR), no primeiro tempo do compasso 43, um sintetizador com som de violino toca a melodia 1. Um pouco à frente, após o verso 32 (Para a ouvir cantar), esse mesmo timbre toca a melodia 2. Ele também aparece, juntamente com a guitarra, após o verso 35 (Rugir de leão), tocando a melodia 3 no compasso 51. A partir daí a guitarra toca as harmonias em semínimas, com um timbre de tremolo. Ponte entre A e B. Plano 73 (01:58). *Close* frontal e *zoom-out* em João deitado em cima da capa de lantejoulas. Ele fecha-a em seu rosto. A voz canta parte do verso 13 (Ó Lila Fadista). O instrumental fica todo o compasso 56 em pausa, aumentando a tensão da imagem.

Refrão (B). Planos 73 a 91 (02:01). João abre a capa subitamente, no mesmo instante em que a voz canta "-dista" (fa-DISTA). Lila e João dançam uma em frente à outra, parecendo dois animais em um primeiro contato. Há planos intercalados de Lila, vestindo a capa branca e agitando-a, como se fossem asas, e João deitado em cima da capa de lantejoulas. No plano 80 (02:11) João, com a cabeça encostada a de Lila e de olhos esbugalhados, passa a língua sob os lábios. Ele aparenta muita excitação. No plano 89 (02:20)

ele deita-se, de costas, sob as costas dela. A letra e a harmonia são exatamente iguais às de B, exposto anteriormente. O instrumental movimenta-se mais ainda, fazendo, a partir do compasso 57, a convenção 1 e os acordes IVm, V7 e Im em mínimas. A guitarra está com um timbre distorcido. Um sintetizador ataca essas notas, mas com um timbre que repete-as em fusas, parecendo um *hi-hat* fechado. Uma caixa toca em pausa de mínima e mínima, inserindo outras notas esporádicas. Um ovo percussivo (*shake*) toca de vez em quando. Ponte entre B e interlúdio instrumental. Plano 92 (02:25). *Close* frontal, *zoom-out* e *pan* em João deitado. Ele dubla o som da guitarra apenas com seu corpo (*air guitar*). O instrumental toca o acorde Im em duas mínimas ligadas uma à outra nos compassos 71 e 72. A guitarra faz um *cluster* distorcido em *glissando*. Interlúdio instrumental.

Planos 93 a 131 (02:27). Lila, com um vestido rosa, luvas pretas e peruca preta comprida, dá um soco no ar, no mesmo instante em que o instrumental toca IVm, no primeiro tempo de B (compasso 73). Há vários planos de João em pé, tocando seu corpo lascivamente. Em muitos deles ele enfia a mão na parte frontal das calças, como a procurar seu pênis. Em outros, dança graciosamente, em *slow motion*. Há pontas que parecem sair de suas costas, como se ele fosse um tipo de monstro. Há muitos planos de Lila com o figurino anterior. Ela apresenta um comportamento violento, parecendo sofrer um surto emocional. Em certos planos ela balança fortemente a cabeça. Em outros ela convulsiona no chão. Em outros ainda ela grita. A partir do plano 105 (02:40), há muitos *strobos*, o que aumenta a agitação. Os planos mudam mais rápido. Solo de guitarra predominantemente harmônico (*chord melody*). A harmonia é a mesma de B. A percussão toca a levada 2. O contrabaixo e os teclados tocam as harmonias em mínima ligada à mínima. No mesmo instante da entrada do plano 105 (segunda parte de B), aos 02:40, o bumbo começa a tocar uma levada de colcheias, agora em um compasso 4/8. Isso dobra a velocidade da música. Refrão (B). Planos 132 a 156 (02:53). Lila dá um soco lateral no ar, no instante em que a voz canta "-dista" (fa-DISTA). Os planos intercalados de Lila e João continuam. A novidade é uma cena de beijo entre elas (03:04), fragmentada em vários planos, e uma cena de Lila lambendo o pé de João (03:08). Repete-se o arranjo instrumental do interlúdio. A letra e a melodia vocal são as mesmas de B. A diferença é o acréscimo de vários contracantos vocais com muito *delay*. Coda do vídeo.

Planos 156 a 159 (03:13). A voz canta os versos 18 a 20. Lila conclui um movimento corporal, em que joga a cabeça para baixo, no instante em que a voz diz "-ristas" (bair-RISTAS). Em seguida ela dubla o verso 19. Ela está deitada, vestindo uma capa branca. Embaixo de seus olhos há uma maquiagem azul que lembra gotas de água. Toda a sua maquiagem é azulada. No plano seguinte ela e João beijam-se por 15 segundos e uma baba

escorre de suas bocas. Após isso elas olham para a câmera, de bocas abertas. *Fade out* na imagem. A base ataca os acordes IV e V7, quando a voz diz "-ristas" (bair-RISTAS) e "-distas" (fa-DISTAS), no primeiro tempo dos compassos 101 e 102. *Fermata* no acorde V7 (compasso 102), em que a voz canta parte do verso 20, "estilando" a melodia, com ornamentos característicos do fado. O bumbo toca uma semínima, junto do ataque do primeiro acorde. Apenas um sintetizador toca o acorde final (Im), quando a voz diz "-boa" (Lis-BOA) no compasso 103. Outro sintetizador toca a melodia 4. Uma voz com muito *reverb* e *delay* canta, em *rubato*, a melodia 5. Plano 160 (03:38). Plano de peito,*zoom-in, pan* e *tilt* nas costas de João, com o escrito: "Lara Crespo. Para sempre. Para nunca mais". *Fade out* nesse plano. Plano 161 (03:51). O escrito "Lila Fadista" aparece e some rapidamente. Não há mais imagens. A voz canta a melodia 6. *Fade out* no áudio. Fim do clipe.

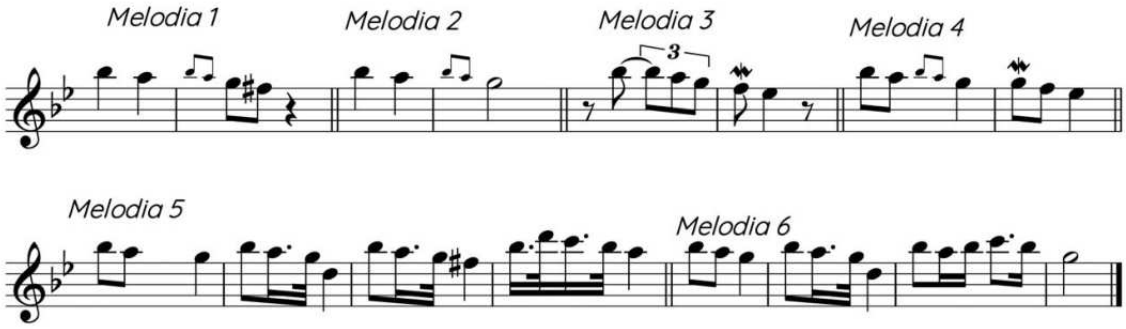


Figura 2 – Melodias.
Fonte: transcrição feita pelo autor

Análise do videoclipe

O videoclipe foi inteiramente filmado em um estúdio, ambiente onde se pode ter muito controle técnico. Controla-se, por exemplo, a iluminação, o cenário, a presença de pessoas. Não havia paisagens definidas. O mundo dos sonhos e da fantasia era a referência. Tudo era possível. Inclusive a inserção posterior de qualquer paisagem, bastando para isso adicioná-la virtualmente na edição. Mesmo assim, optou-se por um cenário minimalista, com fundo preto e quase sem objetos. O foco era a protagonista, que dá nome à canção. Mas havia duas atrizes a performarem. Qual delas era LF? As duas? O realizador Tiago Leão diz que sua intenção era explorar o surreal através da estética e que esse clipe lhe proporcionou muito prazer antes, durante e depois de concluído. Muitos sentimentos e condutas reprimidas no estado de vigília podem manifestar-se nos sonhos. Não há filtros. São portas abertas ao nosso inconsciente (FREUD, 2018). Quantas vezes acordamos furiosos com o despertador, por tirar-nos das mais prazerosas experiências oníricas? E como eram reais! Inclusive fisicamente. Experiências sexuais são muito frequentes em sonhos. Das mais diversas formas, com as pessoas mais

improváveis. E que delícia… Porém, ao acordarmos, é frequente sentirmos remorsos: "Que horror! Como fui capaz de sonhar uma coisa dessas?". É nessa altura que a consciência assume novamente o controle, recupera a culpa (dogmática, social, familiar) e reprime os desejos.

Em muitas dessas situações o prazer está associado à dor, ao sofrimento. É como se nos puníssimos ainda no sonho (ou seria pesadelo?). Esse autocastigo pode vir por meio de paisagens ou criaturas monstruosas, bizarras. Pode vir também através da violência física ou mental. Combinações inimagináveis podem ocorrer no campo surreal: transar com monstros em locais belíssimos, sentir prazer com nosso corpo sendo violentado, proporcionar prazer a alguém por meio da dor, transar conosco mesmos, com algum/a familiar ou amigo/a, assistir nosso/a companheiro/a transando com outras pessoas, matar, morrer. A intenção das FB e de Tiago era retratar alguns desses cenários. Principalmente um que habita o imaginário de muitas pessoas "normais": o de que as pessoas LGBTQIA+ são monstruosas, pervertidas e nojentas. Para isso, optaram por um cenário escuro e vazio. As trevas estão intimamente ligadas ao mal e ao medo. O vazio pode trazer uma sensação de solidão, de abandono. A iluminação predominantemente azul também tem a ver com a noite. A amarela pode estar relacionada ao fogo do inferno, ou à areia do deserto. Mas, independentemente do local, há sempre o vazio, a solidão e o sofrimento. Como um banimento, um exílio. Para piorar, pode-se enlouquecer sozinho, sem nenhum amparo.

Há muitos planos do videoclipe que parecem mostrar isso. Os *strobos* e o compasso 4/8 ajudam nessa ambientação caótica. Mas, na minha opinião, o principal aspecto desse clipe é a subversão com que as FB se apropriam de todo esse estereótipo para criar o mito LF. Por habitar o mundo dos sonhos, ela não está sujeita às regras terrenas. Pode tudo, inclusive ressuscitar. Manipular a matéria também não é um problema. Ela pode apresentar-se da forma que bem entender, inclusive metamorfosear-se na frente de quem for. Apesar disso, prefere apresentar-se de maneira bizarra, monstruosa. Contudo, mesmo que se mostre lindamente, de acordo com um referencial estandardizado, seu comportamento denunciará o bizarrismo. Tudo nela é imprevisível, exagerado e sexual. Ela é simultaneamente soberana e cativa em seu reino. Em alguns planos do clipe ela goza, noutros sofre. Às vezes de forma rapidamente alternada, num exagero bipolar. Também adora admirar-se em frente a espelhos, o que pode traduzir algum narcisismo. É tão *underground*, tão diferente, que é capaz de interagir lascivamente com os mais diversos objetos. Uma guitarra, por exemplo. Há quem acredite que a guitarra simbolize um pênis (FRITH, GOODWIN & GROSSEMBERG, 2005, p.24). Outras dizem-nos que este instrumento representa as mulheres (GRAY, 2013, p.159). Mas, tratando-se de LF, creio que a guitarra não signifique nenhuma das duas coisas. Ou melhor: as duas

coisas ao mesmo tempo, ou alternadamente. Existiria mais de uma LF? Em alguns planos do clipe, Lila e João interagem, como dois animais selvagens.



Figura 3 – Lila e João interagem como dois animais
Fonte: captura de tela do videoclipe *Lila Fadista*

Elas espreitam-se, rosnam, mostram as presas, cheiram-se, esfregam-se, lambem-se, beijam-se. E que beijo! O antepenúltimo plano, que dura quinze segundos, serviria comoum *grande finale* de um filme romântico (Imagem II), não fosse por dois aspectos: primeiramente porque são dois homens a beijarem-se. Dois homens não: duas "bichas imundas e depravadas", diriam as pessoas "de bem". Em segundo lugar, porque são nojentas. Basta observar a gosma que sai das suas bocas. Seria a mesma espuma que sai da boca de cães raivosos? A raiva, nesse sentido, não é só sinônimo de fúria, mas também de doença transmissível.



Figura 4 – Beijo nojento.
Fonte: captura de tela do videoclipe *Lila Fadista*

Assim, Lila e João, no clipe, são piores que animais. São animais selvagens e doentes. "Bichos" assim não podem ser tratados. Precisam ser "sacrificados" para não magoarem ninguém e para não sofrerem mais. Pobres criaturas… Algumas vezes é possível ver-se algumas delas a andar na rua. No Príncipe Real há muitas, já viste? São tão giras, tão engraçadas. Um dia desses a minha sobrinha perguntou se podíamos adotar ou comprar uma. Meiga, não é? Com toda a paciência, expliquei que não, pois, mesmo aparentando mansuetude e alegria, são animais selvagens, que podem atacar sem motivo aparente. E pode ainda piorar, se estiverem doentes, pois estes seres são capazes de nos infectar com o seu mal.

É melhor deixá-las onde estão... Nos guetos, nas palafitas, nas trevas. Longe das pessoas "honestas". Soube que elas fazem todo o tipo de "imundície" dentro daqueles "inferninhos". Já passei perto de dois deles: o *Finalmente* e o *Trumps*. Fiquei enjoada só de ver a fachada. Soube que existem quartos escuros lá dentro onde se pode tudo. Tudo! Que nojo…

Mas, voltando ao clipe, Lila e João são duas personagens ou uma só? Caso sejam a mesma, como interagem uma com a outra? A própria Lila disse que LF nunca foi ela. Da mesma forma que a Amália, do *Fado Amália,* nunca foi Amália. Há quem diga que a *Estranha forma de vida*[7]era Amália. Há quem diga ainda que ela se interessava também por mulheres (CULBE, 2022). "Amália? Não sei quem é"[8]. E LF? Quem é? Lila diz ser um "alter ego ou arquétipo" (FADO BICHA 2023a). O nome alter ego vem de "outro eu". É a personificação de uma identidade fictícia e diferente da nossa identidade padrão (PSICANÁLISE, 2020). Muitas vezes não temos consciência da existência dessa "pessoa" que vive em nós. Em situações extremas, o alter ego pode manifestar-se patologicamente, como nos casos de dupla personalidade. É como se duas pessoas distintas alternassem a utilização do mesmo corpo. É o que acontece no filme *Clube da Luta* (1999), onde Jack (Edward Norton), um homem muito tímido e pacato, conhece o vendedor Tyler Durden (Brad Bitt), um "cara" forte, decidido, inconsequente e atraente. Juntos, fundam o "clube da luta", que os deixa famosos no submundo masculino de uma cidade grande. Contudo, com o desenrolar do filme, percebemos que Tyler nada mais é que o alter ego de Jack. Assim, Tyler era tudo o que Jack queria, mas não tinha coragem de ser. Em situações "normais", especialmente quando há o acompanhamento de um psicólogo ou analista, o alter ego pode funcionar muito bem, como uma ferramenta de autoexpressão:

> Por exemplo, pense em um médico que durante toda a infância quis ser um atleta ou pintor. Infelizmente, a carreira que seguiu o fez recolher os seus desejos primordiais, embora eles ainda existissem no seu âmago. Por conta disso, o médico pode se sentir sufocado, tenso e com o humor bastante sensível frequentemente. Caso ele deixe que o atleta ou o pintor "saia" de si de forma esporádica é provável que sinta mais plenitude na vida. Outro exemplo seria alguém extremamente tímido e que teme interagir com os outros em diversas situações. Se criar uma persona com história própria se sentirá mais à vontade ao experimentar viver sem pressão ou julgamento de alguém (PSICANÁLISE, 2020).

Existe quem considere que os atores e atrizes podem utilizar este mecanismo, para conseguirem entrar em profundidade nas suas personagens. Alguns músicos também utilizaram alter egos, como Ziggy Stardust, *persona*[9]criada por David Bowie. As situações

[7] Poema de autoria de Amália Rodrigues.
[8] Trecho da letra do *Fado Amália.*
[9]*Persona* significa máscara (PSICOLOGIA n.d.)

aqui exemplificadas são didáticas e fáceis de identificar. Mas, por vezes, a distinção entre o "eu" real e o imaginário não é clara, especialmente quando as *personas* têm o mesmo nome. Lila Fadista já foi o nome artístico de Tiago Lila, onde Lila é seu sobrenome por parte de pai:

> tem esse caráter também patriarcal, né? A passagem do nome do pai para o filho (...), que sempre foi usado contra mim. Dessa violência na infância e na adolescência, por ser um nome feminino e um nome que rima com pila, com larila, com… É inesgotável o manancial de piadas que poderiam surgir a partir dali e foi um nome do qual eu tinha vergonha. Era um nome que me causava desconforto (CLUBE, 2022).

Apesar de Lila afirmar que a canção *Lila Fadista* não fala dela, em outra entrevista ela diz claramente:

> Lila sou eu. (...) Esse nome sou eu. (...) Talvez mais no início tivesse mais esse caráter de personagem, mas depois muito rapidamente a personagem foi invadindo a pessoa. Ou melhor: a personagem foi mostrando à pessoa que ela não era tão personagem. E era… E era mais pessoa. E… pronto. A partir de certa altura acabei também por me sentir possivelmente mais desconfortável com o meu nome… é… civil…oficial e a sentir que ele não me representava, que ele dava uma ideia errada às pessoas sobre quem eu era, e comecei a usar cada vez mais o nome Lila, pra me referir… pra me entender a mim própria. Mudei também a certa altura os pronomes (RAZÃO, 2022).

Ela conta sobre a primeira vez em que se "montou" em *drag* e do quanto se sentiu poderosa:

> Nunca tinha saído à rua montada e foi uma experiência… A primeira vez, eu lembro perfeitamente de descer a rua… era… era maio, tava já calor… acho que tava inclusive as decorações do Santo Antônio. Na rua de Arroios tem sempre imensas fitas e eu lembro de descer a rua, e a rua estava cheia. Lembro que havia pessoas a grelhar sardinhas e foi uma sensação de… um poder inabalável. E talvez seja difícil de perceber, para uma pessoa que não seja *queer*, essa sensação, mas é uma sensação de… de inteireza (RAZÃO, 2022).

Como ela mesma ressalta, é difícil às pessoas cis-hétero entenderem a violência sofrida pelas LGBTQIA+. Por vezes durante toda a vida. Na de Lila, parte desse sofrimento é narrado no poema *1997,* onde ela descreve algumas experiências rotineiras, de quando tinha doze anos de idade. Apenas para ilustrar a intensidade do seu sofrimento, cito os dois últimos versos: "Só tenho 12 anos. Mas parece que já carrego uma sentença de morte". Tudo o que esse garotinho gordo e não-heterossexual queria era ser forte e poderoso, para não ser chamado de maricas; não ficar sem almoçar na escola, ou ter que esperar os garotos da sua rua irem embora, para não ser agredido; não ter vergonha de ser quem é[10]. Hoje Lila é uma grande pessoa. Em todos os sentidos: tem quase dois metros de altura, andar imponente e é destemida. Ao mesmo tempo consegue ser doce, sensível e profunda quando fala de si.

[10] Reflexões baseadas em trechos extraídos do poema.

Mesmo quando fala de sua infância. Não é por acaso que ela é graduada e mestre em psicologia, tendo iniciado um doutoramento na mesma área, que acabou por abandonar:

> Eu vivi fora de Portugal durante uns tempos. De 2013 a 2016. Vivi em Atenas, Grécia. Hum… Na altura, antes de ir pra lá, eu tinha entrado num doutoramento, mas não tava… não tava muito bem, psicologicamente… então não consegui de facto fazer o doutoramento. Fiz só um ano e fiz apenas poucas cadeiras. Estava mesmo… deprimida. E a certa altura percebi que… não só me faria muito bem sair de Portugal, como estava a precisar duma espécie de fuga (RAZÃO, 2022).

Ela começou a interessar-se pelo fado na adolescência:

> Desde a adolescência eu comecei a ligar-me ao fado… De certa forma, acho que com a maturidade emocional comecei… e eu… enfim, tinha uma série de processos bem difíceis na minha vida, na minha infância, na adolescência… hum… familiares e pessoais também. E aí, a partir dos treze, catorze [anos], houve fados que começaram a fazer, assim, quase do nada, sentido pra mim. (...) Os mais iniciais foram o *Medo* e a *Estranha Forma de Vida*, na voz da Amália. (...) Eu também sempre fui uma pessoa muito ligada às palavras e à língua. Aprendi a ler muito cedo, antes da escola primária. Sempre tive um olhar muito particular para as palavras e continuo a ter até hoje. Então a centralidade da língua portuguesa no fado e no poema também foram coisas que começaram a me cativar, mas eu nunca tinha cantado (RAZÃO, 2022).

Medo, uma das canções citadas por Lila, fala de um tipo particular de receio: o de perder o controle, a sanidade, a razão[11]. Um medo exteriorizado por uma dor aguda, na alma, onde é preferível morrer a continuar sentindo-o. E o pior de tudo: é uma dor solitária. Seria esse o "mundo" habitado por LF no videoclipe? A canção *Estranha Forma de Vida* vai um pouco mais longe e fala de um castigo divino[12]. Aqui a pena consiste em sentir uma saudade crônica, infindável, que ocupa todo o ser, a todo o instante. É impossível controlá-la, pois tem vida própria, independente. Eduardo Lourenço fala sobre essa saudade e de como Camões, Almeida Garrett, Fernando Pessoa, dentre outros, tornaram-na um mito português: "[A saudade] É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a 'alma portuguesa' não quer abandonar. (...) Com a *saudade* não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo" (LOURENÇO, 1999, p.93. Grifos do autor). A saudade é descrita, com perfeita precisão [por D. Duarte], como uma aflição da alma entre a tristeza, o nojo e o prazer" (LOURENÇO, 1999, p.107. Citação minha). Essa invenção do passado foi uma das principais intenções das FB com *Lila Fadista*. Em seu videoclipe, elas exploraram bastante a descrição de D. Duarte para a saudade: algo entre a tristeza, o nojo e o prazer. Seria LF a *Estranha Forma de Vida* de Amália? Lila conta como foi a primeira vez em que cantou um fado:

[11] "Gritar quem pode salvar-me/Do que está dentro de mim/Gostava até de matar-me". Trecho do poema.
[12] "Foi por vontade de Deus/Que eu vivo nesta ansiedade/Que todos os ais são meus/Que é toda minha a saudade". Trecho do poema.

> Eu fiz teatro durante muitos anos. Eu estudei psicologia. Portanto era todo um outro caminho. Mas tinha esse sonho, de alguma forma… E depois na Grécia (...) comecei a representar essa ONG em encontros…(...) Encontros fora da Grécia, em outros países (...). E houve um (...) em que estávamos numa aldeia muito pequena, no centro da Irlanda, e pediram às pessoas, para mostrarem coisas da cultura supostamente do sítio de onde vinham. Eu era uma pessoa portuguesa, mas estava a representar a Grécia. (...) Aí eu disse: "Eu não sei muita coisa da Grécia, mas eu sou uma pessoa portuguesa. Se cantar um fado, não sei"… Pronto. Então cantei um fado. Foi, assim, a primeira vez, na verdade, que cantei um fado. Até foi engraçado porque eu cantei o *Barco Negro* e pedi a quatro pessoas para fazerem a percussão, que é simples de se fazer, nas pernas. E aquilo teve muito impacto. As pessoas adoraram. Depois cantei mais nesta aldeia e cada vez em que íamos a um pub dessa aldeia, depois diziam: "Ah, uma pessoa portuguesa aqui na aldeia. Queremos que ela cante fado". (...) Comecei a criar uma ideia: "Ah, as pessoas até gostam de me ouvir cantar". E, quando voltei a Portugal, eu disse: "Eu quero fazer alguma coisa em relação a isso" (RAZÃO, 2022).

A história de Lila faz-me lembrar a Gênesis bíblica: E então Tiago Lila cantou o fado e viu que era bom. Posteriormente, ao voltar para Portugal, travestiu-se em *drag* e viu que também era bom. E em seguida começou a cantar o fado em Alfama, "montada", e viu que era bom. Por fim, e neste caminho pessoal, criou Lila Fadista e viu que era muito bom. Não posso deixar de imaginar o garoto gordo a caminhar por entre as pessoas e as sardinhas da festa de Santo António. "O poder inabalável" e uma certa "inteireza", sentidos pela primeira vez, fizeram com que quisesse permanecer ali.

Como Lila disse, o primeiro fado cantado por ela foi *Barco Negro*. O nome original dessa canção brasileira é *Mãe Preta*, que fala de uma escrava ama de leite que, enquanto amamenta o filho de seu senhor, via-o chicotear o homem que amava. A canção conta a história dos escravos que vieram da África para servirem no Brasil. Já a música *Barco Negro* manteve sua melodia e harmonia, mas modificou toda a letra. Sobre isso, Daniel da Silva traz o depoimento de David Ferreira, filho do poeta David Mourão-Ferreira, autor da nova letra cantada por Amália: "... [He] not explain why his father chose the melody of 'Mãe preta' but does refute an often-repeated claim that the Estado Novo censored the original lyrics"[13] (SILVA, 2019, p.216. Citação minha). Segundo este autor:

> Mourão-Ferreira's version dislocates the song from the Brazilian plantation's big house and slave quarters and anchors it on Portuguese shores, as a young woman strewn on a sandy beach waits for a love that is lost at sea, surrounded by older widows assuring her of his demise. The lyrics recall the centrality of the sea to Portuguese nationalist tropes, and characterize the nation and its saudade of past

[13]"…[Ele] não explica o porquê de seu pai ter modificado a melodia de 'Mãe preta', mas não nega o assédio do Estado Novo para censurar a letra original". Livre tradução do autor.

> glories as a disappeared seafaring man ever desired by the pious and faithful woman awaiting his return, all enacted through fado's fatalistic bent[14] (SILVA, 2019, p.216).

De acordo com Amália, a mudança da letra deu-se porque a canção já era performada pela fadista Maria da Conceição. Além do mais: "A música tem muito ambiente, a letra é bonita mas não é para o meu feitio. Então pedi ao David Mourão-Ferreira para fazer uns versos" (SANTOS, 2021, p.118). A primeira gravação de *Mãe Preta* deu-se em 1943 e a de *Barco Negro*, em 1955, especialmente para o filme *Os Amantes do Tejo*. Contudo em 1976 a canção *Mãe-Preta (Barco Negro)* foi gravada por Ney Matogrosso, com direito à exibição de seu videoclipe em horário nobre da TV brasileira[15]. Apesar da letra de David Mourão-Ferreira, Ney manteve o título original da canção, acrescido de seu segundo nome. De acordo com Jossianna Arroyo, o título original é importante por refletir a cultura Freyriana da miscigenação: "mães pretas or black nannies played the most important role in the 'Brazilianization' of culture"[16]. Ela descreve a mãe preta como: "'a symbolic mother of the Brazilian nation, as well as a border figure that makes miscegenation possible' (59)"[17] (SILVA, 2019, p. 220. Numeração do autor).

Além disso, a voz de Ney nessa canção altera profundamente a interpretação de Amália que, segundo Daniel da Silva: "marks this submission to fate with sung sighs and quiet hums"[18]. Ele acrescenta que Ney: "unfold into sobs, breaking not only with the original composition but with fado conventions altogether. (...) Matogrosso, however, delivers on the threat. He refuses to relinquish the melodrama"[19] (SILVA, 2019, p.218). É importante ressaltar que Ney Matogrosso, no seu registro vocal contratenor, gravou essa canção quase no mesmo tom de Amália (O dele é lá maior, o dela dó maior), o que levou José Ramos Tinhorão a dizer: "'Ney ficava chorando igual que uma mulherzinha' (Vaz 87)" (SILVA, 2019, p.218. Numeração do autor). Segundo Daniel da Silva:

> Portuguese dictionaries tend to present mulherzinha as a pejorative term that marks a vulgar and off-putting performance of womanhood or femininity, such as a young girl acting out in a womanly fashion or overly dramatic displays of emotion; the

[14] "A versão de Mourão-Ferreira transferiu a canção da Casa Grande brasileira, com seus escravos, para a realidade portuguesa, como na cena em que uma jovem espera por seu amado numa praia, rodeada por velhas viúvas que dizem que ele está morto. A letra centraliza a atenção do oceano para fins portugueses nacionalistas, caracterizando a nação e sua saudade de um passado glorioso na figura de um homem do mar, desaparecido e desejado por sua mulher, que fielmente o espera, assim como é o fatalismo do fado". Livre tradução do autor.
[15] No programa dominical *Fantástico*, da rede Globo.
[16] "mães pretas desempenharam o mais importante papel na 'brasilinidade' da cultura". Livre tradução do autor.
[17] "'a mãe simbólica da nação brasileira, bem como a figura limítrofe que tornou a miscigenação possível' (59)". Livre tradução do autor.
[18] "marca a submissão ao destino através de suspiros e murmúrios". Livre tradução do autor.
[19] "desdobra-se em soluços, rompendo não só com a composição original, mas com as próprias convenções do fado. (...) Matogrosso, assim, vai além, recusando-se a abrir mão do melodrama". Livre tradução do autor.

> Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa claims that the word may also be used to describe an effeminate man. These definitions are conflated in Tinhorão's criticism, marking Matogrosso's womanly weeping as a move not only across genders but towards the vulgar and aberrant20 (SILVA, 2019, p.2018. Grifos meus).

Além disso, Ney cantou a letra no feminino. Como se não bastasse, toda a atuação foi exótica e andrógina, desde o figurino à maquiagem, passando pelas coreografias. A esse respeito, Christopher Dunn diz que, nesse clipe, Ney era: "'ambiguously gendered, combining corporeal signs of femininity with the robust virility of a cave man'"[21] (SILVA, 2019, p.211). Segundo ele, isso remetia ao "movimento antropofágico" do modernismo brasileiro, que propunha a valorização da cultura nacional em detrimento da internacional, sobretudo da europeia. Para João Silvério Trevisan:

> Europeans first arriving in Brazil perceived the "nefarious sin" of sodomy as raging through the indigenous population like a contagion (4-5), where gender roles were not clearly defined according to the European/Western patriarchal binary of male muscularity and female fragility, where there were not just men and women but also "menwomen" and "women-men," men who gave themselves freely and openly to sex with other men, young boys engaged in sexual play or at work in delicate tasks of weaving, and other "incidences of same-sex relations" that both shocked and fascinated Europeans and marked life as scandalous below the equator (7)[22]. (SILVA, 2019, p.226. Marcaçãoes e numerações do autor).

Para Daniel da Silva, "Matogrosso's portrayal of queer indigeneity resurfaces these occluded sexualities and anxieties"[23] (SILVA, 2019, p.226). Assim, com o videoclipe de *Mãe Preta (Barco Negro),* Ney Matogrosso não só devolveu essa canção para o Brasil, para o povo preto e para os povos originários, como também resgatou a "mitologia cuir" desses povos, mitologia esta já existente muito antes do tempo das Grandes Navegações.

Além de alter ego, Lila também considera LF um arquétipo. De acordo com o Dicionário Priberam, arquétipo é: "1. Modelo pelo qual se faz uma obra material ou intelectual.(...) 3. [Psicologia] Na estrutura de Jung, estrutura universal proveniente do

[20]"Os dicionários portugueses tendem a apresentar *mulherzinha* como um termo pejorativo que marca uma performance vulgar e desagradável da irmandade feminina ou da feminilidade, como uma jovem agindo de maneira exageradamente feminina ou demonstrando excessivamente a sua emoção; o Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa afirma que a palavra também pode ser usada para descrever um homem efeminado. Essas definições se confundem na crítica de Tinhorão, marcando o pranto feminino de Matogrosso como uma contradição de gênero, vulgar e aberrante".Livre tradução do autor.

[21] "'de gênero ambíguo, combinando sinais corpóreos de feminilidade com a robusta virilidade de um homem das cavernas'".Livre tradução do autor.

[22]"Os primeiros europeus que chegaram ao Brasil perceberam o 'pecado nefasto' da sodomia como um contágio com a população indígena (4-5), onde os papéis de gênero não eram claramente definidos de acordo com o binarismo patriarcal europeu/ocidental masculinoe feminino, onde não havia apenas homens e mulheres, mas também "homens-mulheres' e 'mulheres-homens', homens que se entregavam a relações com pessoas do mesmo sexo, que chocaram e fascinaram os europeus, abaixo do equador (7)". Livre tradução do autor.

[23]"O retrato de Matogrosso da indigeneidade cuir faz ressurgir essas sexualidades e ansiedades escondidas". Livre tradução do autor.

inconsciente coletivo que aparece nos mitos, nos contos e em todas as produções imaginárias do indivíduo" (PRIBERAM, n.d.). Como já dito, as FB desejavam, com o videoclipe *Lila Fadista*, prover as pessoas LGBTQIA+ com uma memória coletiva ainda inexistente. Um modelo inconsciente e universal. Um "mito cuir", o que particularmente me agrada. Sou favorável a toda e qualquer autodivulgação da cultura LGBTQIA+. Primeiro, por falta de representatividade histórica. Segundo, e principalmente por isso, pela forma pejorativa com a qual sempre fomos retratadas. O documentário *Disclosure: ser trans em Hollywood* (2020) mostra como as pessoas LGBTQIA+ foram mostradas em filmes de Hollywood ao longo dos anos e como isso afetou a forma como somos vistas hoje pela sociedade.

As primeiras aparições de pessoas transgênero no cinema, em meados de 1910, iniciaram-se com o *crossdressing* em filmes de D. W. Griffith, onde essas pessoas apareciam como criaturas bizarras e caricatas, sempre ligadas à comédia. Griffith também estigmatizou as pessoas negras através da *blackface*, que estava ligada ao humor, à violência e à subalternidade. Muitas vezes esse cineasta juntou o *crossdressing* com a *blackface,* elevando ainda mais os estereótipos. Evidentemente, todos os papéis eram interpretados por atrizes/atores brancas/os cis-heterossexuais. Alguns anos mais tarde, as personagens trans, já interpretadas por atrizes/atores com essa sexualidade, em papéis normalmente femininos, eram mostradas como hiperfemininas e associadas à prostituição. Elas apareciam com traços femininos exagerados, como partes do corpo (grandes nádegas, seios, coxas e lábios) e ainda nos cabelos, maquiagem e comportamento. Em relação às partes do corpo, os resultados eram conseguidos por meio da aplicação de substâncias (como o *Botox* e o silicone), muitas vezes de forma perigosa e clandestina. Ou, embora em raríssimos casos, dado o seu elevado custo, através de cirurgias plásticas.

De alguns anos para cá, muitas profissionais LGBTQIA+ do cinema têm feito esforços para dar mais visibilidade a si mesmas na TV, com algum resultado positivo especialmente em *streamings*, como a *Netflix*. Em *Disclosure,* o cineasta trans Yance Ford cita a frase de Marian Wright Edelman: "Crianças não podem ser o que não podem ver", ampliando-a, ao dizer que "não podemos ser uma sociedade melhor até vermos uma sociedade melhor" (NETFLIX, 2020). Creio que seja isso o que as FB também desejam: dar mais visibilidade à arte LGBTQIA+, principalmente na música portuguesa. Contudo, na minha opinião, considerar LF um arquétipo parece-me exagerado. Mesmo em Portugal. Mesmo no fado.

Segundo Daniel da Silva: "Lila as the latest iteration in fado's unbearable genealogy"[24], iniciada por António Variações, com sua performance de *Povo Que Lavas no Rio*:

> The resonances of Variações's pioneering can be felt through other fadistas: in the "androgynous nature" of Gonçalo Salgueiro's performances (Elliott 171), and Paulo Bragança's irreverent and punk aesthetic (Elliott 146), and in Gisela João's 2016 video for "Labirinto," written by David Mourão-Ferreira, which features Fernando Santos in his drag persona Deborah Kristall lip-synching the fado to João's voice[25] (SILVA, 2018, p.144. Citações a numerações do autor).

A gravação de Variações para *Povo Que Lavas no Rio* é de 1982. Em sua performance no programa da RTP *Retrato de Família*: "[he] works through the feminine forms of fado in a trans formation of *fadista* that embodies the deviant sexuality of Maria Severa, the genre's first diva, and takes up Amália Rodrigues's imprint on Portuguese affective heritage as fado's most celebrated star"[26] (SILVA, 2018, p.125. Citação minha). Assim, António Variações resgata o real sentido da letra de Pedro Homem de Melo, obscurecido por Amália:

> Amália's voice obscures the poet's hand and hides the homoerotic implication of Melo's work underscored by his rumored homosexuality. Serving as a glass closet, Amália's voice occludes Melo's fetish as the voice of mother-nation addressing muddied and weathered men in a heteronormative and nationalist fantasy. Variações reinscribes Melo's words with homosexual desire and reclaims this fado as a queer narrative[27] (SILVA, 2018, p.141).

Concordo que a homossexualidade assumida e a aparência exótica de Variações podem ter evidenciado a "cuirnes" do poema. Contudo, não advogo que a voz de Amália tenha obscurecido-a, supostamente por representar a "nação-mãe", ou seja, o Estado Novo. Apesar da carreira dessa fadista ter-se beneficiado da propaganda do Regime, principalmente no exterior, o contrário também é verdadeiro: Salazar viu no fado – assim como no futebol e no catolicismo –, um grande atrativo para os olhares estrangeiros, bem como para o crescimento do nacionalismo português. Lembremos que o Estado Novo, inicialmente, repudiava o fado, julgando-o imoral e intelectualmente pobre; e só após perceber a força popular que esse

[24]"Lila como a mais recente personagem na genealogia insuportável do fado". Livre tradução do autor.
[25]"As ressonâncias do pioneirismo de Variações fazem-se sentir através de outros fadistas: na 'natureza andrógina' das atuações de Gonçalo Salgueiro (Elliott 171), na estética irreverente e *punk* de Paulo Bragança (Elliott 146) e no vídeo 'Labirinto', de 2016, de Gisela João, poema escrito por David Mourão-Ferreira, que apresenta Fernando Santos na sua persona *drag* Deborah Kristall, dublando o fado com a voz de João". Livre tradução do autor.
[26]"[ele] trabalha as formas femininas do fado, encarnando a sexualidade desviante de Maria Severa, a primeira diva do gênero, e retoma a marca de Amália Rodrigues no patrimônio afetivo português, como a estrela mais célebre do fado". Livre tradução do autor.
[27] "A voz de Amália obscurece a escrita do poeta e esconde a implicação homoerótica da obra de Melo, sublinhada pela sua suposta homossexualidade. Servindo como um esconderijo, a voz de Amália oculta o fetiche de Melo com a voz da nação-mãe, dirigindo-se a homens enlameados e envelhecidos numa fantasia heteronormativa e nacionalista. Variações reinscreve as palavras de Melo no desejo homossexual e recupera este fado como uma narrativa cuir". Livre tradução do autor.

gênero musical tinha, passou a adotá-lo como símbolo propagandista (NERY, 2010, p.249). Segundo Francisco Brás, amigo pessoal de Pedro Homem de Melo, toda a gente sabia que ele era gay, mas, por ser muito influente, as autoridades policiais não o aborreciam (ALMEIDA, 2010, p.176). Variações também performou *Povo Que Lavas no Rio* na *Grande Noite do Fado*, o maior evento ligado a esse gênero musical, diante de uma "tempestade" de vaias da plateia, conforme narrado por Carlos Ferreira: "Foram impiedosos. E ele? Na maior. Continuou como se nada acontecesse. (...) Foi genialmente corajoso" (GONZAGA, 2022, p.146). Assim, será sensato considerar António Variações o primeiro "mito cuir" do fado? Ou, no mínimo, o primeiro a performá-lo através da voz e de gestos corporais?

Paulo Bragança seria seu sucessor imediato? Consideremos por ora que sim. Ele performou três canções de Variações no concerto de tributo a esse artista, em 2019, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa. Contudo, diferentemente de Variações, que gravou apenas um fado em toda a sua carreira, Bragança apresenta-se como fadista. Seus álbuns *Notas Sobre a Alma* (1991) e *O Mistério do Fado* (1996) contêm apenas arranjos tradicionais de fado, onde sua voz é acompanhada pela guitarra portuguesa e pela viola, instrumentos estes que ele faz questão de ter em todos os seus shows. Seus outros discos possuem arranjos com instrumentação diversificada e misturas de gêneros musicais. Porém, há sempre a presença do fado e da guitarra portuguesa ou de Coimbra. Bragança considera-se um "neoconservador":

> Eu já tive tantos epítetos sobre o que é que eu faço, ou como é que eu sou, que eu não me vejo em nada daquilo que dizem. Porque tenho valores muito… que são universais, são básicos a todo ser-humano. É nesse sentido que eu acho que sou neoconservador. Não tenho nada…Tenho uma imagem de mim que deve ser lá, tal, moderninho… De ter que ser… só porque está *in*… Porque tem que ser, porque faz parte de… No dia a dia não tenho nada a ver com isso. Acho que estou mesmo fora disso (YOUTUBE, 2011).

Apesar de sua aparência andrógina, de sua extensão vocal contratenor, que lembra uma voz feminina, e de seu gestual particular, que não obedece a nenhuma convenção do fado, Bragança apresenta-se em locais tradicionais desse gênero musical, como o Museu do Fado (MUSEU, n.d.b.). Diz não levantar nenhuma "bandeira", por nunca ter sofrido nenhum tipo de constrangimento relativamente à sua sexualidade. Sobre isso e a respeito da chamada "canção de intervenção" ele diz:

> Considero-me completamente só. (...) Essa questão do ascético, não é? Não faz sentido. Intervenção de quê? A pessoa intervém, já está tudo… É pá! Dizemos "preto", ou "paneleiro"… é logo uma questão que… É pá! Não. Não…Não advogo. Então sozinho estou comigo. Mas não consigo… não consigo… E volto a dizer, não estou a nomear ninguém. Não estou a pensar em ninguém. Quero deixar claro. Nem tampouco em Portugal. Mas, que é uma questão que… que vai para além disso…É uma parvoíce comercial. É um balde carregado com notas e merda em cima. É só o

> que é. E vaidade imensa, essa questão do ego exacerbadíssimo (...) Há oito bilhões e não sei quantas formas de ser sexual. É um mundo tão vasto, tão pessoal, tão único, que não se pode meter nessas caixinhas. É pá! Eu não quero caixinha nenhuma dessas. Jamais. Não. (...) Então eu sou lençol-sexual, pois durmo com os lençóis (BLITZ, 2022).

Ney Matogrosso também diz não levantar "bandeira" alguma:

> Olha, primeiro que ninguém pode me cobrar isso. Eles dizem que eu não carrego a bandeira. A bandeira sou eu. Ou não sou? Eu sou a bandeira, eu não preciso carregar uma. A minha maneira de pensar, de me comunicar, de me apresentar. Eu sou a bandeira. Parem de me cobrar isso porque isso não tem fundamento. Quando falo isso da coisa capitalista (...) Gay é fonte de renda… (BBC, 2019).

O terceiro na linha sucessória da mitologia fadista é Gonçalo Salgueiro, que, de acordo com Richard Elliott, tem uma performance de "natureza andrógina" (SILVA, 2018, p.144). Rui Vieira Nery declara que: "ele quebra o estereótipo fácil da postura fadista masculina tradicional do faia – construindo antes – uma imagem inovadora e até ousada nas suas atuações" (SALGUEIRO, n.d.). Desde o início da idade adulta, Salgueiro canta em famosas casas de fado de Lisboa. Além disso, também performa em vários musicais, muitos deles dirigidos por Filipe La Féria, tais como: *Amália, Jesus Cristo Superstar* e *A Noite das Mil Estrelas.* Neste,interpreta cinco papéis diferentes, dentre eles o de António Variações (AMAR, 2017). Apesar de sua grande versatilidade enquanto cantor, é no fado tradicional, acompanhado pela guitarra portuguesa e pela viola, que encontra seu gênero de expressão musical favorito. Prova disso são os seus seis álbuns. Muito reservado quanto à sua vida privada (assim como António Variações, Ney Matogrosso e Paulo Bragança), é através das suas performances, figurinos, redes sociais e da mídia que percebemos Salgueiro como um fadista cuir. Em suas performances, além de estar sempre impecavelmente vestido, maquiado, barbeado e penteado, seu gestual fadista não é convencional. Segundo Lila Ellen Gray, na prática do fado:

> Female performers often put their bodies and sexuality on display more overtly than do men. Women and men move differently when they sing and listen. During a serious fado, a man might sing with his hands in his pockets, but the hands of a woman are more commonly in a position of prayer, or turning the fringe of her shawl as if a rosary. (...) During a raucous or humorous fado, men and women commonly employ dramatically expressive hand and facial gestures, but unlike men, women often sway their shoulders or hips from side to side. (Women listening to these fados may also sway their shoulders from side to side).[28](GRAY, 2013, p.160-61).

[28] "As fadistas geralmente exibem seus corpos e sexualidade de forma mais aberta do que os homens. Mulheres e homens se movem de maneira diferente quando cantam e ouvem o fado. Durante um fado sério, um homem pode cantar com as mãos nos bolsos, enquanto as mãos de uma mulher estão mais comumente em posição de oração, ou virando a franja de seu xale como se fosse um rosário. (...) Durante um fado bem-humorado, homens e mulheres geralmente empregam mãos e gestos faciais dramaticamente expressivos, mas, ao contrário dos homens, as mulheres costumam balançar os ombros

As cores de seu figurino muitas vezes são bastante transgressoras. É frequente a sua aparição em lindos ternos de cores quentes, como o laranja e o rosa-choque. Salgueiro tem uma incrível capacidade de transgredir visualmente, mas de forma sutil e elegante. Sua intenção não é chocar. Muito pelo contrário. Toda a sua estética é clássica. Trata-se sem dúvida de um homem cis, de um fadista, cuja sexualidade permanece em sigilo, mas que ainda assim nos deixa espaço para especular. Juntamente com a *drag* Guida Scarllaty e o estilista Pedro Crispim, Gonçalo Salgueiro foi jurado na competição de *drag queensXXXGala Abraço*, em 2022, trajando um lindo terno rosa-choque (SALGUEIRO, 2022). Numa publicação de sua página pessoal do *Instagram*, ele aparece em companhia do fadista algarvio Rui Vaz. Ambos vestidos, maquiados, barbeados e penteados de forma impecável. Na descrição da imagem, os dizeres: "ALGARVIADAS LOLOLOL" (SALGUEIRO, 2023b). Numa outra, ele aparece "bem" abraçado ao cantor e ator Rui Andrade, desejando-lhe feliz aniversário (SALGUEIRO, 2023a).

Basta fazer uma rápida pesquisa no *Google*, para encontrar muitos rumores de que Rui é gay (DIOGUINHO, 2013). Na sua página pessoal do *Instagram* há diversas publicações de fotos de partes do seu corpo nuas, com inúmeros comentários masculinos de teor libidinoso. Apesar destes fatos não provarem nada sobre a sexualidade deles, nem interferirem de forma alguma na qualidade dos seus trabalhos, este destaque "publicitário" pode sim ser considerado cuir, pois muito embora não elevem uma "bandeira", não há qualquer preocupação em se esconderem. Pode ser que esses dois cantores não sejam gays, mas há uma boa probabilidade de não serem héteros. Uma coisa é ser discreto e reservado, como Gonçalo Salgueiro, outra, bem mais elaborada, é negar-se o que se é.

A quarta na linhagem mitológica do fado cuirseria Gisela João. Digo "seria", pois não apresento certezas, embora alguns autores considerem que sim. (v. SILVA, 2019; ELLIOT, 2010). Em 2016 ela lança o videoclipe *Labirinto ou não foi nada*, com letra de David Mourão-Ferreira e música de Francisco Viana, na forma musical do fado Vianinha. O clipe é encenado unicamente pela *drag* Deborah Kristal em três cenas distintas: na primeira, Kristal anda sozinha num túnel, iluminada por um canhão de luz seguidor. A segunda cena se passa num camarim, onde ela se "monta". Há cabeças de bonecas com chapéus e perucas em volta. A terceira é filmada no palco do *Finalmente Club*, boate tradicional de homens gays lisboetas e de pessoas LGBTQIA+ em geral, onde ela, elegantemente "montada", dubla a voz de Gisela, que não aparece em nenhum momento. Até os 03:18, dos totais 05:14, há uma

ou os quadris de um lado para o outro. (As mulheres que ouvem estes fados também podem balançar os ombros de um lado para o outro)". Livre tradução do autor.

intercalação de planos das duas primeiras cenas. A partir desse momento Kristal dubla a voz até o fim do clipe. A letra da canção em nada difere das letras de fados típicos. Ela fala do sofrimento de alguém, causado por uma desilusão amorosa. A dublagem de Kristal é tão bem feita que até as respirações e os *vibratos* são respeitados.

Esse videoclipe rendeu à Gisela João a simpatia de algumas pessoas LGBTQIA+ de Portugal, inclusive da mídia. Em 2017 ela disse: "Se tiver que vestir a camisola por alguém visto-a" (ESCREVER, 2017). Esse foi o título de uma entrevista dada ao canal *escrever.com*, direcionado a assuntos LGBTQIA+. Apesar de declarar-se heterrossexual, diz-se uma grande defensora da liberdade: "... tenho muito orgulho e muito prazer em perceber que há pessoas que sentem isso, que sou um símbolo ou um ícone para elas, deixa-me muito orgulhosa. Faz-me acreditar que aquilo que faço todos os dias e aquilo que trabalho por conseguir… vale a pena" (ESCREVER, 2017). O entrevistador ficou encantado e não poupou elogios. Em 2019 ela convidou as FB para uma participação em sua performance no festival de fado *Santa Casa Alfama*. Sobre isso, as FB disseram: "(Lila) … houve muitas pessoas ligadas ao fado tradicional que nos vieram parabenizar no final e dizer que tinham ficado surpreendidas. (João Caçador) Mas, mais se calhar devido à reação do público, que validou, assim como a Gisela João. Como o público valorizou muito, eles também valorizaram" (CULTURA, 2019. Citações minhas). Em 2021 ela lança o videoclipe *Louca*, onde protagoniza uma mulher que troca carícias com outra mulher. Elas trajam roupas íntimas e estão deitadas sob uma cama no meio da cidade de São Paulo, no Brasil. Todos os planos da filmagem se passam nesse cenário, que representa a sua casa. Há planos dela tomando banho numa banheira, outros sentada à mesa do jantar. Outros ainda onde está sentada numa escadaria.

Há sempre a intenção doméstica, íntima, apesar do clipe ter sido gravado numa via pública. Para mim, é como se aquele "lar" não tivesse privacidade, e as pessoas que ali habitam, ou frequentam, já estivessem habituadas a isso. O clipe explorou bastante a sensualidade feminina de Gisela, que, com a exceção de uma cena na escadaria, em que traja um vestido mais "composto", se apresenta sempre em trajes íntimos ou com um vestido bem decotado. Excessivas perfomances não são poupadas. A exploração da sensualidade é nítida. Nesse sentido, os lençóis da cama - onde ela se agita, como a enlouquecer de desejo - também foram muito utilizados. Ela, uma bela "fêmea" branca, loira, europeia, cis e heterossexual. A letra da canção fala de uma mulher que se lamenta por não ser compreendida pelo par romântico. Aparentemente parece tratar-se de uma outra mulher, devido à personagem coadjuvante. Contudo o discurso deixa dúvidas: "Exagerada, dizes que sou exagerada(...)/Sou complicada, dizes que sou complicada(...)/Sou tudo ou nada, dizes que eu sou tudo ou

nada(...)/Sou do jeito que eu sou/Mas tu chamas-me louca…" (YOUTUBE, 2021). O "*gaslighting* é basicamente o que acontece quando um homem tenta desestabilizar uma mulher, fazendo-a acreditar que é 'louca', 'insana', 'frágil demais', 'burra', 'exagerada', 'dramática'" (MEGACURIOSO, 2022). Logo, é tradicionalmente uma prática masculina. A letra também enfatiza uma alta libido da protagonista, que chega a ser descontrolada: "De tantas bocas que mordi(...)/Mas procura saber da indiferença que senti/Do amor sempre a fugir daqui(...)Mas procura saber do fogo que nos ardia aos dois/Do amor que deixas para depois(...)/Sou do jeito que eu sou…" (YOUTUBE, 2021). Maria Homem fala-nos como os textos religiosos – escritos por homens – descreviam a sexualidade das mulheres:

> Então, mulher, enigma, incontrolável e portanto lugar de mal, de tentação, de pecado, de sedução. Eva, Lilith, Salomé. (...) Freud, no século XX, tem essa famosa frase, controversa aliás: "Afinal, o que querem as mulheres?", ou "O que é uma mulher?". Isso é Freud, que escutou muitas mulheres, que começou na virada do [século] XIX para o XX ofertando àquelas mulheres do século Vitoriano, sempre reprimidas, aprisionadas, ele ofereceu a elas uma chance de voz, de fala, de escuta (...). A cura pela fala. Uma paciente do Freud nomeou a psicanálise assim. O Freud tirou o feminino em grande medida desse lugar de não poder falar. De calar-se. E este mesmo homem que tava muito aberto pra isso e que pode se entregar a essa fala ainda sim ele diz: "Afinal, o que querem as mulheres" (YOUTUBE, 2023).

Gisela João é uma cantora do *mainstream*. Sua arte tem um fim comercial. A quantidade de nomes na ficha técnica reflete o alto custo da produção de *Louca*, todo feito no Brasil, pela *UMANA filmes* (a mesma empresa que produziu os últimos videoclipes da cantora *drag* Pabllo Vittar). Mesmo sendo uma mulher cis-hétero, fez questão de trabalhar com uma equipe especializada na "linguagem" LGBTQIA+ *mainstream*. Interesse no *Pink Money*? Não é novidade a exploração artística de grupos minorizados pela mídia de massa. O cantor brasileiro Roberto Carlos chegou a gravar canções em "homenagem" às "gordinhas", às mulheres que usam óculos e aos católicos[29]. Apesar de apelativas, tais canções parecem não ter ofendido ninguém. Pelo menos, não publicamente. Entretanto, a *Sony do Brasil* foi condenada a pagar uma indenização por danos morais, de R$1,2 milhões, pela canção *Veja os cabelos dela*, do cantor Tiririca (VEJA, 2011).

A justiça entendeu que houve crime de racismo. Até ao momento estamos a falar de canções feitas para terceiros, onde os cantores são apenas narradores. Contudo, quando a artista assume o protagonismo da letra da canção, é diferente. No videoclipe *Me Solta*, o cantor cis-heterrossexual Nego do Borel interpreta uma mulher trans de nome Nega da Borelli, que beija um homem. Isso, por si só, já gerou muitos comentários, tanto de apoio

[29] Respectivamente *Coisa Bonita* ("Melô" das Gordinhas) e *O Charme dos seus Óculos*. Quanto às músicas de teor católico, gravou um disco inteiro, chamado *Mensagens*.

quanto de desaprovação. Como se não bastasse, na mesma semana em que o clipe foi lançado, foi divulgada uma foto do cantor com o então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, famoso por sua LGBTQIA+ fobia. Existiram inúmeras manifestações de repúdio ao artista nas redes sociais (GLOBO, 2018). No cinema, até há bem pouco tempo, era comum atores e atrizes cis-hétero interpretarem personagens trans ou de gênero dissidente. Este fato acontecia pela dificuldade em encontrar profissionais coincidentes com a sexualidade pretendida. Na verdade, sempre houve atores e atrizes com esse tipo de identidade, mas, por receio de serem discriminadas, preferiam manter-se "no armário". Com o crescimento e o fortalecimento dos movimentos LGBTQIA+ e feministas, muitas artistas não só assumiram a sua identidade publicamente, como passaram a exigir o protagonismo em papéis relacionados a ela. Isso levou muitas/os artistas cis-heterossexuais que tinham interpretado papéis assim a desculparem-se publicamente. Apesar dessa movimentação, ainda hoje há artistas hétero protagonizando papéis de outras sexualidades.

O ator hétero Brendan Fraser foi muito criticado por interpretar o papel principal em *A Baleia* (2022). No filme, ele é Charlie, um homem gay com obesidade mórbida. Contudo, além de não ser gay, ele não era obeso: seu corpo foi todo construído com próteses e maquiagem. Isso gerou protestos de atores gays e gordos, que se sentiram preteridos. Mesmo assim, Fraser não se desculpou, declarando: "Não sou um homem magro e não sei qual é a métrica para qualificar para este papel. Eu só sei que tive que fazer uma performance o mais honesta possível" (PAZES, 2023). Essa atuação rendeu-lhe o *Oscar* de melhor ator, e atribuiu ainda ao filme o de melhor maquiagem. A movimentação contra esse tipo de atores e atrizes cresceu de tal forma que ocasionou protestos ao chamado *transfake*: situação em que artistas cisgênero interpretam personagens trans.

No meio musical esse tipo de protesto ainda é reduzido. Isso acontece também porque há poucos videoclipes onde pessoas cis-hétero interpretam personagens de identidades dissidentes. O inverso acontece bastante: artistas de sexualidade não-hétero a interpretar papéis de pessoas "normais". Contudo, em tais situações, esses artistas ainda não divulgaram publicamente a sua sexualidade e o que se fala sobre ela é usualmente no campo do mexerico. E no fado? Haveria fadistas de sexualidade não-hétero interpretando papéis tradicionais? Por que fariam isso? Quanto ao clipe *Louca,* apesar da sua inquestionável beleza estética - de Gisela, das imagens, da música -, não sinto que seja sincero, eventualmente devido às encenações. A mim, particularmente, não interessa saber de antemão a identidade da atriz ou ator, nem a sua sexualidade, desde que suas atuações sejam convincentes. Essa é a lógica de uma encenação. Isso é atuar. No filme *Carol* (2015), Cate Blanchett e Rooney Mara

interpretam um casal que me levou às lágrimas. Em *Filadélfia* (1993), Tom Hanks e Denzel Washington também. No filme *Carandiru* (2003), a travesti Lady Di foi magnificamente vivida por Rodrigo Santoro. Até onde sei, todas essas atrizes e atores são cis-heterossexuais e contribuíram enormemente para a visibilidade das pessoas LGBTQIA+. Por conseguinte, no caso de Gisela João em *Louca*, o fato de eu não ter-me sentido representado não tem a ver com sua vida íntima e pessoal, mas com a fraca interpretação. Parece-me excessivo da parte dela julgar-se atriz, com a agravante da dificuldade do papel em questão. Então sim, como diz a letra da canção: ela foi *exagerada*.

Como eu referi, António Variações poderia ser o primeiro "mito cuir" do fado. Pelo menos enquanto cantor. Porém, de momento, já me sinto em condições de considerar que tal poderá não ser verdade. Sua trágica apresentação no mais importante evento ligado a este gênero musical só se deu: "devido à ousadia do jornalista Neves de Sousa ao incluir, pela primeira vez, o travesti na Grande Noite do Fado" (GONZAGA, 2022, p.145). O transformismo alcançou imenso sucesso na Lisboa dos anos 1970. Os bares e casas de show destinados a esta prática atraíam: "gente de todo o género, aí se incluindo as elites da época. (...) Só isso explica que o Prémio da Casa da Imprensa para o melhor espetáculo tivesse sido atribuído ao Scarllaty Clube 1976, com *Goodbye Chicago,* baseado na peça adaptada ao cinema sob o título *Chicago*" (GONZAGA, 2022, p.145). Essa casa foi fundada e mantida pelo ator Carlos Ferreira, a *drag* Guida Scarlatti, que se "montou" profissionalmente pela primeira vez em 1964, interpretando Amália Rodrigues. Tanto ele quanto Domingos Machado (Belle Dominique) se afirmaram influenciados pelo *glamour* do mundo do espetáculo para se tornarem transformistas. Luxo este especialmente corporificado pelas *vamps* dos anos 1930/40 e as *divas* (TVI, 2022) e sempre com uma grande dose de humor: "...como é o palhaço do circo. O travesti, para mim, é uma forma que deve ser dada, sobretudo, burlescamente. No espetáculo, fazer travesti 'à séria' (...) é impossível (...)" (RTP, 1980).

Considerações finais

Após análise cuidada deste ponto em concreto e de todas as personalidades que analisei considero que Amália Rodrigues é, segundo as minhas conclusões, a grande diva portuguesa das *drags*. Coincidência ou não é a maior referência do fado para as FB:

> ouvi muito Amália e ouço até hoje, muito. É a fadista que mais ouço. E ela para mim, e também conhecendo melhor a vida dela, lendo biografias dela e vendo muita coisa sobre ela e também imaginando muita coisa sobre ela… Também tem uma personalidade pública densa e complexa e…contraditória, com todas estas contradições que eu acho que também são interessantes (...). A Amália tinha sido a maior

> "bicha" do fado. (...) Ela própria, ao longo da vida, ela teve também um espírito muito inovador no fado. E teve um espírito de inquietude, com o qual eu me identifico. (...) Muitas outras coisas que ela foi trazendo e pelas quais também foi vilipendiada ao longo de sua carreira. Curiosamente essas coisas, que antigamente eram consideradas não autênticas, não verdadeiras, hoje em dia fazem parte do cânone do fado… Essa dinâmica de inovação-cânone-inovação-cânone faz parte da arte e ela [Amália] é, assim, o grande (...) farol artístico para mim (...) (CLUBE, 2022).

Seria então Amália o primeiro "mito cuir" do fado, seu arquétipo para as pessoas LGBTQIA+? Para além de ser a grande musa portuguesa das *drags*, há fortes rumores sobre sua sexualidade não-hétero (CLUBE, 2022). Júlia Florista, a Custódia, a Cesária e a Severa, por sua vez, e apesar da vida boêmia e livre eram, até onde se sabe, heterossexuais. E para além de toda a notoriedade conseguida por estas últimas, nenhuma delas alcançou a incomparável projeção de Amália no mundo.

Referências

ALMEIDA, S. *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante Editora, 2010.
.
AMAR, Revista. "À conversa com Gonçalo Salgueiro". Publicado em: 14 jan. 2017. Disponível em: <https://revistamar.com/amar/entrevistas/a-conversa-com-goncalo-salgueiro/> Acessado em: 23 set. 2022.

ARROYO, J. "Brazilian Homoerotics: Cultural Subjectivity and Representation in the Fiction of Gilberto Freyre." Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World, edited by Susan Canty Quinlan and Fernando Arenas, U of Minnesota P, pp. 57-83. In: Silva, Daniel. 2019. "Black Mothers and Black Boats: Queer, Indigenous, and Afro-Brazilian Intersections in Ney Matogrosso's 'Mãe preta (Barco negro)'". *Journal of Lusophone Studies 4.1*. Spring, 2002.

BBC News Brasil. "'Dizem que não carrego a bandeira, mas a bandeira sou eu', diz Ney Matogrosso sobre movimento gay". Publicado em: 1 nov. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50240781> Acessado em: 14 maio 2022.

BLITZ, Posto Emissor. "Paulo Bragança. Da importância dos medos à arte da sobrevivência". Episódio de podcast. Spotify. Publicado em: jul. 2022. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5g0Ca4UG8rsLsTyGaqiXLx?si=34fcdcb0ea5c4e65&nd=1> Acessado em: 22 mar. 2023.

BUTLER, J. *Problemas de gênero* [recurso eletrônico]: feminismo e subversão da identidade: Judith Butler; tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 [1990].

CLUBE dos poetas vivos, 2022. "Lila Tiago". Episódio de podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3DioHhk5rcQlcuSpSb70oz?si=14369f3ccebc4e45&nd=1>. Acesso em: 22 nov. 2022.

COSTA, A. e GUERREIRO, M. *O Trágico e o Contraste*. O Fado no bairro da Alfama, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

CULTURA ao Minuto. "Nós temos fado na voz. Na forma como cantamos. E também somos bichas". Publicado em: 18 out. 2019. Disponível em: <https://www.noticiasaominuto.com/cultura/1341630/nos-temos-fado-na-voz-na-forma-como-cantamos-e-tambem-somos-bichas> Acessado em: 13 maio 2022.

DIOGUINHO. "Actor Rui Andrade festeja os 32° da discoteca Gay Trumps". Publicado em 29 mar. 2013. Disponível em: <https://dioguinho.com/actor-rui-andrade-festeja-os-32o-da-discoteca-gay-trumps/> Acessado em: 25 maio 2022.

DUNN, C. "Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil." U of North Carolina P. In Silva, Daniel. 2019. "Black Mothers and Black Boats: Queer, Indigenous, and Afro-Brazilian Intersections in Ney Matogrosso's 'Mãe preta (Barco negro)'". *Journal of Lusophone Studies 4.1.* Spring, 2016.

ESCREVER. "Entrevista a Gisela João: 'Se tiver de vestir a camisola por alguém visto-a'". Publicado em 14 mar. 2017. Disponível em: <https://esqrever.com/2017/03/14/entrevista-a-gisela-joao-se-tiver-de-vestir-a-camisola-por-alguem-visto-a/> Acessado em: 19 mar. 2022.
FADO BICHA. [2 de janeiro, 2023] Entrevista pessoal com o autor, 2023a.

FADO BICHA. "Lila Fadista". YouTube. 6 dez. 2019, 3min53, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=33HL2g_cv64>. Acesso em: 23 dez. 2019.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* [recurso eletrônico] / Sigmund Freud; tradução Walderedo Ismael de Oliveira. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1856-1939].

FRITH, S., GOODWIN, A. & GROSSEMBERG, L. *Sound & Vision*. The Music Video Reader.Routledge. London and New York, 2005.

GLOBO. "Nego do Borel fala sobre clipe de 'Me solta': 'Sabia que podia ser algo polêmico, mas fui em frente'". Publicado em: 11 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/nego-do-borel-fala-sobre-clipe-de-me-solta-sabia-que-poderia-ser-algo-polemico-mas-fui-em-frente.ghtml> Acessado em: 3 abril 2022.

GONZAGA, M. *António Variações*: entre Braga e Nova Iorque.Lisboa: Bertrand Editora, 2022.

GRAY, L. *Fado Resounding:* Affective Politics and Urban Life. Duke University Press, 2013.

KOSKOFF, E. *A feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender* / Ellen Koskoff ; foreword by Suzanne Cusick. pages cm. — (New perspectives on gender in music). Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. Board of Trustees of the University of Illinois, 2014.

LEÃO, Tiago. [2 de janeiro, 2023] Entrevista pessoal com o autor, 2023.

LOURENÇO, E. *Portugal Como Destino Seguido de Mitologia da Saudade.* Gradiva, 1999.
MEGACURIOSO. "3 casos de *gaslighting* e por que você não deve chamar uma mulher de louca". Publicado em: 22 mar. 2022. Disponível em:

<https://www.megacurioso.com.br/mulher/98479-3-casos-de-gaslighting-e-por-que-voce-nao-deve-chamar-uma-mulher-de-louca.htm> Acessado em: 13 maio 2022.
MUSEU do Fado, n.d.b. "Paulo Bragança". Disponível em: <https://www.museudofado.pt/en/event/paulo-braganca-en> Acessado em: 12 Abril 2023.

MUSEU do Fado, 1925. "Júlia Florista". Disponível em: <https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/julia-florista>. Acessado em: 10 maio 2023.

NERY, R. *Para Uma História do Fado*. Corda Seca & Público, 2010.
NETFLIX. "Disclosure: ser trans em Hollywood". Publicado em: 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/pt/title/81284247>. Acessado em: 12 jun. 2022.

PAZES, Revista. "'Não é gay nem pesa 300kg': Brendan Fraser é criticado por 'disfarçar-se de gordo' em A Baleia". Publicado em: 1 mar. 2023. Disponível em: <https://www.revistapazes.com/nao-e-gay-nem-pesa-300-kg-brendan-fraser-e-criticado-por-disfarcar-se-de-gordo-em-a-baleia/> Acessado em: 12 abril 2023.

PRIBERAM dicionário. n.d. "Arquétipo". Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arqu%C3%A9tipo>. Acessado em: 2 dez. 2022.

PSICANÁLISE clínica. 2020. "Alter ego: o que é, significado, exemplos". Publicado em: 5 nov. 2020. Disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/alter-ego-o-que-e-significado-exemplos/ >. Acessado em: 3 jan. 2022.

PSICOLOGIA MSN.COM. n.d. "Persona – Conceito de Carl G. Jung". Acessado em: 15 nov. 2023. Disponível em https://www.psicologiamsn.com/2011/01/persona-jung.html

RAZÃO de Ser. 2022. "Marta Rocha com Lila Fadista". Episódio de podcast. Spotify. Publicado em Agosto, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7LtxR99QKAC03s0I1YMZIA?si=b48b08ce509e44b6&nd=1>. Acessado em: 5 abril 2023.

RIBEIRO, H. *Da fúria à melancolia*: a dinâmica das identidades na cena underground de Aracajú. São Cristóvão: Editora UFS; Aracajú: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RTP Arquivos. "Guida Scarlatty". Publicado em: 4 fev. 1980. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/guida-scarllaty/ >Acessado em 2 jan. 2023.

SALGUEIRO, G. n.d. "Biografia Gonçalo Salgueiro". Disponível em: <http://www.goncalosalgueiro.com/pt/biografia/> Acessado em: 3 abril 2022.

SALGUEIRO, G. (@goncalosalgueirooficial). 2023a. Publicado em: 3 jan. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cm92tz2q64k/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D> Acessado em: 23 mar. 2023.

SALGUEIRO, G. (@goncalosalgueirooficial). 2023b. Publicado em: 30 jan. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CoCf7MOo9ta/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng%3D%3D> Acessado em: 23 mar. 2023.

SALGUEIRO, G. (@goncalosalgueirooficial). Publicado em: 2 dez. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ClpftY_K9tJ/?igshid=MDJmNzVkMjY%3D> Acessado em: 23 mar. 2023.

SANTOS, V. *Amália, a Biografia*. 3. edição. Lisboa: Editora Presença, 2021.

TVI. "Carlos Ferreira e a arte do travestismo: eis como nasceu 'Guida Scarllaty'". Publicado em: 27 out. 2022. Disponível em: <https://tvi.iol.pt/goucha/videos/carlos-ferreira-e-a-arte-do-travestismo-eis-como-nasceu-guida-scarllaty/635aa9b20cf2ea367d557ba2>Acessado em: 12 mar. 2023.

VEJA. "Justiça condena gravadora por racismo em música de Tiririca". Publicado em: 15 dez. 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/justica-condena-gravadora-por-racismo-em-musica-de-tiririca/>Acessado em: 12 fev. 2022.

YOUTUBE. "Religião que não amava as mulheres | Maria Homem". Publicado em 24 fev. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUbO-YvrW0Y&list=PL0iRJNJ4oDZF9VNv0Iiy5Uns19m6aMmJd&index=13&t=401s>Acessado em: 13 abril 2023.

YOUTUBE. "Gisela João – Louca". Publicado em: 5 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SuGYuk3y09Y&t=229s> Acessado em: 12 abril 2022.

YOUTUBE. "Paulo Bragança – Programa Atlântico (com Ney Matogrosso)". Publicado em: 7 set. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Uurk-piqiZA. Acessado em: 3 jun. 2022.

O NASCIMENTO DE SEMBLANTES

O auto acolhimento no puerpério de um álbum musical

Paulo Antonio Santos
Universidade Federal da Bahia
paulo.musique@gmail.com
GT 9 – Diálogos e perspectivas sobre música, sons, gênero e LGBTQIAPN+

Resumo: Neste artigo, a partir de uma análise interseccional analisaremos três produções de Anne Carol, Artista negra, quilombola, lésbica e periférica de Aracaju/SE. Traremos o recorte do álbum e dos dois singles gravados durante a pandemia de COVID-19 e analisaremos a receptividade do público e dos próprios integrantes da produção de Anne. Utilizamos o método de auto entrevista para coletar as informações necessárias, e partilhamos do conceito de interseccionalidade e lugar de fala para compor o relato da experiência vivenciada pelo próprio autor.

Palavras-chave: Racismo e lesbofobia estrutural na música; autoria feminina preta sapatão; produção musical decolonial.

THE BIRTH OF SEMBLANTES

Self-reception in the postpartum period of a musical album

Abstract: In this article, based on an intersectional analysis, we will analyze three productions by Anne Carol, a black, quilombola, lesbian and peripheral artist from Aracaju/SE. We will bring the album and the two singles recorded during the COVID-19 pandemic and analyze the receptivity of the public and the members of Anne's production themselves. We used the self-interview method to collect the necessary information, and we shared the concept of intersectionality and place of speech to compose the report of the experience lived by the author himself.

Keywords: Racism and structural lesbophobia in music; black dyke female authorship; decolonial musical production.

Introdução

Enquanto escrevo esse texto, o trator retroescavadeira em frente ao meu prédio me mostra que nem todo trabalho é silencioso. Tento sem muito sucesso me concentrar nessa tela branca onde como diria o poeta "pode acontecer tudo, inclusive nada". Ao meu lado tenho um caderninho do Jorge Amado que comprei na casa do rio vermelho[1], nele uma imensidão de anotações, rabiscos e devaneios me dão mais questionamentos do que certezas sobre o que pretendo abordar. A paisagem sonora aqui no centro de Aracaju é discretamente caótica durante o dia. Aqui tudo é pequeno, mas são muitos estímulos sonoros, motores, buzinas, sirenes, animais, pessoas, uma avalanche de informações onde no momento só consigo contribuir com meu teclado digitado em ritmo descompassado.

Mas vamos ao que interessa, em meio ao caos, venho aqui falar sobre o parto do álbum musical de Anne Carol, uma cantora preta, lésbica e quilombola. Para nós, todos e todas envolvidas, foi uma gestação de risco, onde muita gente se doou em afeto, atenção e cuidado para que tudo ocorresse da melhor forma, e todos pudessem finalizar esse ciclo com

[1]Casa do Rio Vermelho ou Casa de Jorge Amado é como ficou conhecida a residência onde viveu o casal de escritores baianos Jorge Amado e Zélia Gattai.

saúde, afinal, esse "bebê" foi fecundado na pandemia quando literalmente todos nós estávamos correndo risco de vida. Desde já, peço licença para dizer que aqui eu não irei falar sobre o álbum e suas canções, com exceção de um breve comentário sobre duas músicas que foram lançadas antes do álbum propriamente dito. Sobre o disco em geral, esse tema será melhor abordado em minha dissertação de mestrado. Neste texto, falaremos basicamente sobre o que ocorreu durante e após o lançamento do disco.

Aqui farei uso de uma análise interseccional para avançar nas discussões. Para entender o que é interseccionalidade, trago uma definição de simples entendimento apresentada por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), nela as autoras descrevem como "definição genérica" que

> a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.

Anne Carol é uma artista preta, lésbica da periferia de Aracaju, logo, observamos que há o recorte de raça, gênero, classe e sexualidade quando falamos da sua música. Utilizar a interseccionalidade como ferramenta crítica e analítica possibilita compreender a complexidade das relações de poder na música. Para nortear a discussão deste trabalho eu trago três questionamentos. Primeiro: Como funcionam as relações de poder do mercado musical em Aracaju? Através disso podemos entender quem consegue distribuir melhor as músicas de artistas sergipanos na cadeia fonográfica, levando em consideração as plataformas de *streaming*, rádio e mídias sociais, rádio e emissoras televisivas locais. Segundo: Quem é o público de Anne Carol? Ou seja, quais as pessoas que se identificam com seu som, e porque? Qual o perfil do seu público? E terceiro: Quais as consequências da lesbofobia e racismo estrutural na música em Aracaju para a arte de Anne Carol? Em outras palavras, como uma artista preta e lésbica da periferia tem seu trabalho invisibilizado devido ao sistema patriarcal e racista da nossa cidade? A partir dessas perguntas discutiremos primeiras impressões pós lançamento do disco Semblantes.

O Nascimento de Semblantes

Semblantes veio ao mundo em março de 2023 para nos encher de alegria, mas também para mostrar que o puerpério pode ser frustrante, e que nossas expectativas por vezes nos

deixam inocentes diante de realidade da vida artística aracajuana, quiçá, brasileira. Gravar, lançar e distribuir um álbum autoral de forma independente não é tarefa fácil. No nosso caso, todo o trabalho se deu graças a lei de fomento à cultura 14.017 de 29 de junho de 2020, mais conhecida como lei Aldir Blanc, levantar a quantia necessária para a gravação do álbum seria praticamente impossível, tendo em vista principalmente que as campanhas de financiamento coletivo não estavam sendo bem sucedidas e estávamos em meio a uma pandemia mundial, com a economia passando por sérios problemas.

A lei Aldir Blanc possibilitou que gravássemos um álbum autoral de uma artista preta quilombola, lésbica da periferia de Aracaju. Pela Aldir Blanc, Anne Carol conseguiu apoio financeiro em três categorias de editais, single, álbum e live.

Na categoria single, passamos pelo edital Janela das Artes da FUNCAJU (fundação cultural cidade de Aracaju) onde gravamos a música Negra Soul e seu clipe. Em álbum passamos pelo edital oferecido pela FUNCAP (fundação de cultura e arte Aperipê de Sergipe) gravamos as outras músicas de Semblantes. A última categoria para qual fomos selecionados foi a categoria Live, também pela FUNCAP onde gravamos um show sem público no teatro Atheneu e disponibilizamos no Youtube.

O meu papel no álbum semblantes foi o de produtor, diretor musical e músico. Produzi o álbum em parceria com Dudu Prudente, dono do estúdio Orí, local onde maior parte de semblantes foi gravado. O que não gravamos em estúdio foi gravado em meu home estúdio e no home estúdio de Dudu que na época já morava na Bélgica. Como estive dirigindo os músicos em todas as sessões de gravações do disco, fui a pessoa com mais horas de gravações dedicadas a esse trabalho, tendo em vista que a maioria dos músicos gravavam instrumentos em dias separados, justamente com o objetivo de termos circulação de menos pessoas no ambiente por causa da pandemia de COVID-19. O que irei comentar e analisar quanto ao lançamento do disco são minhas impressões pessoais baseadas nas conversas que tive na época com meus companheiros e companheira de banda e com nossa produtora executiva, Sueline Monteiro que é casada com Danyel Nanume, nosso baterista.

Lembro-me do dia em que levei meus monitores de áudio, e sentado no chão gelado do piso de cerâmica da casa de Danyel Nanume e Sueline, escutamos (toda a banda e produção) o disco mixado e masterizado. Era possível ver na cara de todos ali presentes a felicidade de ver como o disco ficou bonito, assim como o alívio com a certeza de que de fato tínhamos terminado um disco lindo e finalmente fechado aquele ciclo. Lembro também que a primeira especulação que fizemos foi de que agora que já tínhamos o disco pronto, seria mais fácil de participarmos de festivais, tendo em vista que o que mais escutávamos de alguns

produtores culturais era que nosso portfólio ainda precisava de um álbum para facilitar a curadoria dos festivais, no entanto, mais a frente veremos que a coisa não funcionou assim como esperávamos.

É importante dizer que antes do álbum completo, dois *singles* foram lançados antes, além da live de nome Semblantes que contava com as músicas do disco com arranjos próximos aos definitivos.

Em Agosto de 2021 lançamos Negra Soul. Como ela fez parte da categoria single, precisamos lançar em um prazo apertadíssimo exigido pela FUNCAJU. Aqui abro um pequeno parêntese para comentar algo preocupante. Em maio de 2021 o governador do estado de Sergipe decretava isolamento social devido ao aumento de casos de coronavírus no estado. Através do edital, a FUNCAJU exigia que o produto fosse entregue no prazo de três meses, o que tornava obrigatório o descumprimento do isolamento social, tendo em vista que precisaríamos nos encontrar para gravar em estúdio. Dito isto, a primeira coisa que me vinha à cabeça na época era: Se os editais foram criados para os artistas que devido ao isolamento social deixariam de se apresentar em público, por que os órgãos públicos estariam forçando os artistas a entregar um produto que só seria produzido através de encontros em grupo? É notável que o estado não se preocupa com a saúde dos artistas. Ignorar de forma totalmente irresponsável as mortes que estavam acontecendo para que a burocracia da prestação de contas fosse cumprida, era uma forma de silenciamento da classe trabalhadora da música, afinal, quem está morto não pode falar, se rebelar e incentivar a indignação aos outros.

Negra soul foi gravada em um único dia. Tentamos reduzir ao máximo a circulação de pessoas no estúdio e fizemos uma escala de horários para que tivéssemos apenas um músico por vez na sala de gravação. Terminamos a mixagem e versão final da masterização em julho de 2021 e lançamos a música e clipe no mês seguinte.

Negra soul fala das raízes quilombolas de Anne Carol, o clipe foi gravado na Mussuca, comunidade remanescente quilombola onde ainda mora maior parte da família dela. Como estávamos no auge da pandemia, a recepção do público foi medida através das redes sociais.

Essa música foi o ponto de partida para o álbum, porém, na minha concepção foi feita de forma muito rápida, e considero que devido ao fator tempo (na verdade a ausência dele) não conseguimos trabalhar os arranjos com o capricho que queríamos. A recepção do público foi boa, mas tivemos poucas visualizações do vídeo no Youtube, atribuo isso também ao grande número de material audiovisual relacionado ao mesmo edital que saiu na mesma época. Negra Soul, assim como o álbum semblantes é uma música política. A letra fala sobre

valorizar o conhecimento ancestral do seu povo, fala sobre ir contra a propagação da história hegemônica contada pelos colonizadores.

Negra Soul é um marcador importante para o início da carreira de Anne Carol no mercado fonográfico de Aracaju. A música é a primeira produção autoral dela gravada em estúdio. Esse movimento por si só já é uma forma enfrentamento ao silenciamento imposto a mulheres pretas. Helen Barbosa (2020) nos diz que

> o"político" na música feita por mulheres, não está necessariamente numa letra explícita de protesto, mas no modo como desestabilizam maneiras específicas e já legitimadas de fazer uma performance musical, de compor e de dar visibilidade às suas produções artísticas (BARBOSA, p. 5).

Não é apenas a letra da música de Anne Carol que causa impacto. Além da potência da sua voz, a sua presença física e artística em espaços de exposição e criação ocupa um lugar de identificação com outras mulheres pretas, lésbicas e periféricas. Acredito que Anne teve papel na motivação de outras mulheres com quem trabalhei, concordo com Helen Barbosa (2020) quando diz que "mulheres comungam de certas matrizes de opressão como também de afeto, de sensibilidades, sons, vozes, instrumentação que podem chegar até outras mulheres." (BARBOSA, 2020, p. 4).

A segunda música lançada por Anne Carol, em dezembro de 2022, precedeu o álbum e se chama No Rolê. Essa em especial nos deu uma dimensão maior do público de Anne. Primeiro porque já estávamos fazendo alguns shows com a banda, e algumas pessoas já teriam escutado a versão nova da música[2]. E segundo, porque foi lançada no dia do nosso show no FASC (Festival de Artes de São Cristóvão). No show foi possível ver o público cantando todas músicas de Anne, a maioria dos arranjos já se assemelhavam ao que estavam na live semblantes que havíamos lançado em novembro de 2021.

No Rolê fala sobre o amor lésbico. A música narra a história de uma mulher que é apaixonada por outra, conta sobre o flerte e a permanência. Após o lançamento de No Rolê era possível ver em redes sociais como *instagram* e *Twitter* várias mulheres se declarando para as suas namoradas, ou parabenizando Anne Carol pela atitude de falar abertamente sobre isso em sua música.

Na música, assim como em inúmeras outras áreas, o sexo masculino sempre teve o respaldo hegemônico para tratar do que quisesse. Uma mulher falar sobre o amor lésbico em

[2] A maioria das músicas de semblantes já eram conhecidas do público de Anne Carol, porém, os arranjos que os produtores fizeram para essas músicas no disco eram inéditos.

sua canção com certeza causaria alarde em pessoas mais conservadoras. Em sua tese, Helen Barbosa (2019) faz uma reflexão sobre o estudo de gênero enquanto categoria analítica:

> Pensar gênero enquanto uma categoria analítica é realçar que essa é uma lente movente e reestruturável tencionando ainda a formação de uma subjetividade binária e linear. E nesse sentido o feminismo negro e decolonial denuncia que o lugar de privilégio estabelecido ao gênero masculino ocorre desde um *ethos* europeu onde a família nuclear demarca hierarquias de gênero sobre as quais se debruçam muito estudos feministas. Estudos que problematizam o quanto problemas da esfera íntima e privada de mulheres são entrelaçados às desigualdades de gênero estruturantes dos espaços públicos.

O que Anne Carol faz com sua música é uma prática de enfrentamento à lesbofobia e ao racismo epistêmico estrutural em Aracaju. Produzir um álbum com apenas uma pessoa branca em sua equipe é reparação histórica e decolonialismo aplicado em sua arte.

Semblantes foi lançado em março de 2023. Produzi-lo foi um desafio por vários motivos. Para mim, é muito importante quando uma artista me procura para produzir uma música, EP ou álbum. Muitas amigas com quem trabalhei sempre me reclamavam que o machismo na música Aracajuana persegue as produções femininas e que trabalhar com homens sempre foi difícil devido à toda essa misoginia. Ouvi vários relatos de mulheres que sempre foram tratadas com indiferença ou desprezo quando davam ideias sobre as suas próprias músicas, histórias que rendiam músicas que não representavam essas mulheres por serem silenciadas. A herança colonialista tornou a mulher subalterna em nossa sociedade patriarcal. Gayatri Spivak fala que “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. (SPIVAK p. 17)

Quando Anne Carol me procurou para tocar contrabaixo, dirigir sua banda e posteriormente fazer a direção musical e co-produzir o álbum, eu tive o cuidado de sempre escutar e discutir da melhor forma possível os arranjos e ideias que colocaríamos na música. Eu, um homem negro, hétero, cis, entrava na banda de uma mulher preta, cis e lésbica, nossos marcadores sociais historicamente foram baseados em conflitos, tínhamos a raça como ponto comum, mas no final das contas eu ainda seria um estranho para Anne, um recém-chegado. A gente se conhecia e se admirava, mas não sabíamos o que esperar da relação. Outro ponto importante é que ela tinha uma relação de irmandade com Binho, o baixista que acompanhou ela desde o início. Contudo, eu sempre fui bom ouvinte, e escutar o que ela tinha a me dizer em todos os ensaios, reuniões, encontros aqui em casa, me fez entender o meu papel naquele contexto. Helen Barbosa (2016) nos fala sobre a subjetividade dos marcadores sociais:

> O modo como meu corpo de mulher, negra, fortemente marcado pela cultura religiosa cristã, inclusive sob o ponto de vista musical, experiência uma sonoridade tem demarcações também específicas, situada numa cultura igualmente específica. O que não quer dizer que esses são marcadores fixos/fixadores estáveis. Os processos de subjetividade comportam também os atos subversivos e de desvios. Sendo a subjetividade o lugar do consenso e do dissenso, as práticas musicais podem ser pensadas como construções que nos permitem observar lampejos de proporções variadas quanto a saberes/poderes musicais hegemônicos, mas também de resistência. (BARBOSA, p. 111).

Os marcadores sociais entre eu e Anne não são "fixos/fixadores estáveis", na época eu não tinha conhecimento sobre literatura de gênero. Estava lendo sobre raça e classe, mas o campo gênero ainda não tinha sido associado por mim. Logo, eu como homem hétero cis preto estava lidando com uma mulher preta lésbica, como foi isso? Como foi isso pra mim? E mais importante, como foi isso pra Anne? Obviamente nossas subjetividades nesses lugares de consenso e dissenso provocaram em nossa sonoridade elementos autênticos, onde o nosso som sofreu peculiaridades e tornando-se mais original. Mas entendemos que as relações interpessoais precisam ser melhor estudadas.

Em dezembro de 2021 lançamos a live intitulada Semblantes. Antes do show propriamente dito existe um depoimento de Anne enquanto conversava com Sueline Monteiro que ilustra bem o que pensávamos sobre o álbum, ouvir aquilo me deu a confirmação de que estávamos vibrando na mesma frequência. Sobre a representatividade do álbum ela diz:

> Esse álbum tem que me representar e representar outras pessoas, né? Vai se comunicar com outras pessoas de várias formas. Pra nós, negros e negras, a gente foi construindo, porque é um álbum pra todo mundo, mas eu sou negra. E pra as músicas como é que isso ia se conectar, né? O nome semblantes com todas as músicas, mas não só a música como minha vivência enquanto mulher negra, lésbica, periférica, 26 anos, porque a definição é essa mesmo. Porque semblantes? Quando você ouve semblantes, né? Pra nós mulheres negras, o que você pensa, o que você visualiza, enfim de alegrias, de tristeza, então, é tudo isso que envolve o semblante também, né? Qual é o meu semblante pra essa situação, de racismo, de racismo enraizado ali. E que às vezes a pessoa sabe que tá fazendo racismo, mas tem pessoas que às vezes faz que nem percebe, porque é estrutural né? Enraizado. Já é uma parada que tá a muito tempo rolando, desde nossos antepassados, nossos ancestrais, nossos avós, então pra a gente tá aqui hoje, livre... livre entre aspas, que eu acho que a gente ainda consegue fazer algumas coisas, mas o medo? De sair de ver polícia, né? Porque eu tenho muito medo de polícia, muito medo de polícia. E tipo, Ah, porque você não gosta de polícia? Não é isso, pô, é a violência, sabe? É o histórico, sabe? A polícia só mata preto, pô! É querer apagar, né? As histórias, e é isso né? O "eu não quero nem saber". [...] se eu tô aqui é porque alguém morreu por mim, então eu tenho que fazer esse papel.

Eu prometi não falar do álbum e sim das nossas expectativas em relação a ele, porém, acredito que esses depoimentos ilustram bem a atmosfera que se criava em relação a esse nascimento. Para nós, semblantes seria nossa voz e voz de muita gente. A ideia era que fosse

um álbum de reconhecimento e conexões, que pudéssemos representar pessoas ao mesmo tempo em que éramos representados por nossos ouvintes.

O disco teve dois produtores, eu e Dudu Prudente. Dudu enviava algumas ideias de beats de lá da Bélgica e eu ficava responsável pela parte orgânica, de conduzir os músicos e elaborar os arranjos de harmonia, melodia, vozes, metais e o que mais surgisse. Entendo que eu fui uma ponte entre Dudu e Anne + banda. Dudu é um homem branco, cis, loiro dos olhos verdes, por mais que ele gostasse de Anne e da sua música, estivesse de peito aberto, bem-intencionado e comprometido com o trabalho, sempre haveriam coisas e situações que ele como homem branco de família de classe média alta não compreenderia. Vez ou outra ele enviava algumas ideias que faziam parte do escopo de referências dele que não nos representava e cabia a nós decidir o que fazer com aquele arranjo, geralmente tomávamos as decisões no estúdio quando estávamos gravando.

No dia 25 de março de 2023 o disco estava on-line em todas as plataformas digitais e fizemos o show de lançamento. O show foi no reciclaria casa de artes, localizado próximo ao aeroporto de Aracaju e tocamos em um palco feito embaixo de uma casa na árvore. Nossa produtora Sueline Monteiro tentou contato com várias casas de shows e espaços que fossem numa localização mais acessível, porém a resposta sempre era negativa, nenhuma casa demonstrou interesse em fazer o lançamento, pra nós isso também foi encarado como racismo e lesbofobia, tendo em vista que várias cantoras e cantores brancos não tiveram problemas para lançar seus trabalhos em vários dos locais que procuramos.

Nós queríamos fazer o show na quebrada, num lugar onde todo mundo pudesse ir sem se preocupar com horário, transporte público ou preço de comida e bebida. Mas isso, para nossa infelicidade não foi possível. O show acabou sendo mais intimista e com em média umas 100 pessoas. O público que frequentou esse show era aparentemente pessoas com boas condições financeiras, bem diferente do que esperávamos. Claro que pessoas que boas condições podem participar do show, mas enxerguei que ali as pessoas que queríamos representar no disco não estavam tão presentes para celebrar conosco. A festa foi bonita, o show e o público foram lindos, mas a sensação era de que o ambiente estava cheio, mas não estava ocupado.



Figura 2 - Show de Lançamento de Semblantes.
Fonte: fotografia de Fernando Correia.

As semanas depois do show foram bastante positivas. Tivemos um bom retorno do público e a música No Rolê chegou a ser a mais ouvida em Aracaju no *spotify* durante uma semana. Muitas pessoas compartilharam o álbum em suas redes sociais e foi possível ver uma grande identificação da população preta em Aracaju, pelo menos nas pessoas que marcavam Anne Carol nas publicações. Tivemos o saldo positivo de sermos convocados para tocar no festival de verão de Sergipe e no festival de Inverno de Garanhuns. Acreditamos que seja o início da colheita de bons frutos que viemos cultivando nesses últimos anos, porém, só o tempo vai nos dizer o que nos aguarda.

Fechamento

Podemos observar que o caminho a ser percorrido quando se é preto tem mais obstáculos do que o normal. Gerar um álbum musical requer uma rede de apoio de pessoas empenhadas em dar o seu melhor, porque sempre seremos mais avaliados e cobrados do que as outras pessoas.

As políticas públicas de fomento a cultura como as leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo se fazem necessárias para que artistas com menores condições financeiras possam produzir e divulgar seus trabalhos, gerando renda e emprego para outros colaboradores. Nos três trabalhos de Anne Carol que fizemos através dessas leis, geramos renda para vários profissionais da cultura.

O disco de Anne Carol, veio ao mundo para ilustrar e fazer parte da vida de várias pessoas, inclusive nós, atores diretos desse fazer musical. Tenho a felicidade de poder falar sobre mim, sobre nós, e sobre nossa arte. Sigamos em frente fortalecendo os nossos pelo certo.

Referências

BARBOSA, Helen Campos. *Escrevivências de Cantautoras negras baianas*: a experiência estética genderizada e racializada a partir dos trabalhos autorais de Manuela Rodrigues, JosyAra, Larissa Luz e Luedji Luna.Tese de Doutorado. PósCom/UFBA, 2019.

_____, Helen Campos. A experiência estética e a visibilidade de gênero.*Periódicus*, p. 110-124. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/20556/13181 Acesso em 12 de julho de 2023.

_____, Helen Campos; FILHO, Jorge Cardoso. Manifestos para ouvir: experiência estética genderizada e racializada a partir de Luedji Luna.XXIX Encontro Anual da Compós, UFMS, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44581682/MANIFESTOS_PARA_OUVIR_experi%C3%AAncia_est%C3%A9tica_genderizada_e_racializada_a_partir_de_Luedji_Luna_1_HEARING_MANIFESTS_gendered_and_racialized_aesthetic_experience_from_Luedji_Luna Acesso em 13 de julho de 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. ***Interseccionalidade*.** Tradução de Rane Souza. São Paulo: Editora Boitempo, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GT 10 - CHORO NO BRASIL: TRÂNSITOS, DIFUSÃO, PEDAGOGIAS E DIVERSIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

CHORO EM MOSQUEIRO

Uma análise do ensino e tradição musical

Angello Gustavo Silva de Souza
Universidade Federal do Pará
angellogustavo@gmail.com
Lorena Beatriz Castro da Silva
Universidade Federal do Pará
lorechemistryc@gmail.com

GT 10 - Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias e diversidade na contemporaneidade

Resumo: Este estudo analisa a tradição musical do Choro na Ilha de Mosqueiro, Brasil. Destaca-se a importância do projeto Choro do Pará e do grupo "Choro com Café" na preservação dessa tradição, incluindo a influência das mulheres na cena musical. A pesquisa enfatiza a transmissão musical entre gerações e a ênfase na improvisação como elementos vitais. Os jovens envolvidos demonstram adquirir habilidades musicais que beneficiam suas vidas acadêmicas e pessoais. O mestre Jorge do Cavaco desempenha um papel fundamental nesse processo. Nosso estudo tem como embasamento teórico os seguintes autores: Merriam e Kahwage. O estudo conclui com a esperança de inspirar outros a explorar e preservar suas próprias raízes culturais por meio da música.

Palavras-chave: Choro; tradição musical; Ilha de Mosqueiro; roda de choro; Mestre Jorge do Cavaco.

CHORO IN MOSQUEIRO

An Analysis of Music Education and Tradition

Abstract: This study examines the Choro musical tradition on Mosqueiro Island, Brazil. It highlights the significance of the Choro do Pará project and the "Choro com Café" group in preserving this tradition, including the influence of women in the music scene. The research underscores the transmission of music across generations and the emphasis on improvisation as vital elements. The young participants are shown to acquire musical skills that benefit their academic and personal lives. Master Jorge do Cavaco plays a crucial role in this process. The study concludes with the hope of inspiring others to explore and preserve their cultural roots through music.

Keywords: Choro; Musical Tradition; Mosqueiro Island; Choro Circle; Master Jorge do Cavaco.

Introdução

O Choro é uma manifestação cultural rica e profundamente enraizada na identidade brasileira. No entanto, quando pensamos em Choro, é comum associá-lo a lugares como o Rio de Janeiro, com seus emblemáticos bairros de Lapa e Copacabana, ou a São Paulo, que abriga uma cena de Choro igualmente vibrante. No entanto, o Brasil é uma terra vasta e diversa, e as notas melódicas e emotivas do Choro também encontraram um lar no coração da Amazônia, precisamente na ilha de Mosqueiro, localizada no estado do Pará.

A música é uma parte intrínseca da vida dos paraenses, e a rica tradição musical da região se estende por diversas formas e estilos, desde o carimbó pulsante até o lundu misterioso, a música paraense é diversa e cativante. O choro, por sua vez, traz uma abordagem única à música instrumental, enfatizando a virtuosidade dos músicos e a improvisação.

Dessa forma, o Choro se torna uma peça importante no mosaico musical do Pará, enriquecendo ainda mais a diversidade e a vitalidade da cultura musical local. À medida que os jovens se apaixonam por esse gênero e o incorporam em suas próprias expressões musicais, o Choro continua a desempenhar um papel vital na musicalização e na preservação da cultura em Mosqueiro e em toda a região paraense.

A ilha de Mosqueiro-PA

O processo metodológico dessa pesquisa sobre a ilha de Mosqueiro, consiste em um breve levantamento bibliográfico sobre a ilha, já que livros físicos sobre a temática Mosqueiro, são de difícil acesso.

De acordo com o site da Prefeitura de Belém (Mosqueiro, 2023) a ilha do Mosqueiro é um distrito administrativo do município de Belém. Mosqueiro é uma ilha fluvial localizada na costa oriental do rio Pará, no braço sul do rio Amazonas, em frente à baía do Guajará. Possui uma área de aproximadamente 212 km² e está localizada a 70 km de distância do centro da capital Belém. A população é de aproximadamente 27 mil habitantes.

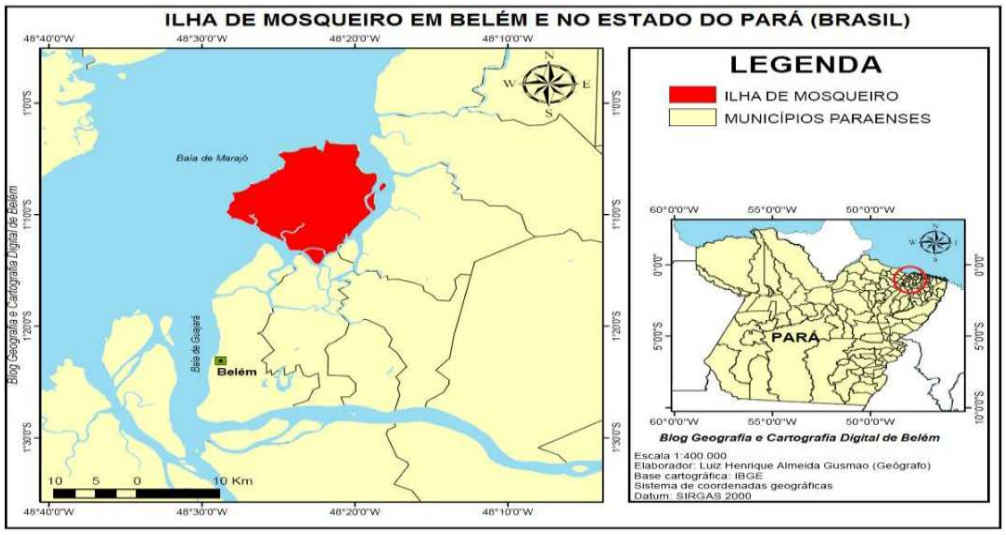


Figura 1: Mapa da localização da ilha de Mosqueiro-PA
Fonte: Luiz Henrique Almeida Gusmão (Disponível em: https://mosqueirando.blogspot.com).

Conforme mencionado por Alves (2022), a origem do nome da ilha se deu pela seguinte razão:

> O nome da Ilha tem origem na prática dos índios Tupinambás, habitantes da região, de conservar seu alimento e animais perecíveis cavando buracos e enterrando seus alimentos; essa prática era conhecida como "moqueio", daí a similaridade com o nome "Mosqueiro". (Alves, 2022, p. 4).

Mosqueiro é um destino turístico popular, conhecido por suas belas praias, florestas tropicais e vida selvagem. A economia de Mosqueiro é baseada no turismo, pesca e agricultura. A ilha também é um importantecentro de comércio para as comunidades ribeirinhas da região, e apresenta uma grande quantidade de casarões de arquitetura europeia decorrente do ciclo da borracha.

É importante ressaltar que Mosqueiro é uma região abastada culturalmente, é comum afirmar que a ilha seja um reflexo cultural da capital paraense. Por mais que algumas tradições culturais se assemelhem, Mosqueiro se difere com vários movimentos culturais com características únicas que se distinguem das demais regiões do Pará, algumas delas como: Bloco Arrastão dos Piratas[1], Mastro de São Pedro[2], e a Festividade de São Caralho[3].

O Choro na ilha de Mosqueiro-PA

Para falarmos de Choro em Mosqueiro, é necessário creditar um dos maiores projetos que mantém a cultura do Choro vivo na capital paraense, o projeto Choro do Pará.

> O Projeto Choro do Pará, idealizado pelo professor Jaime Bibas e coordenado pelo violonista Paulinho Moura, teve início no ano de 2006, na cidade de Belém. Sua proposta é difundir e incentivar a prática do Choro, por meio de oficinas que culminam em apresentações da Orquestra Choro do Pará. O público-alvo são instrumentistas de diversas faixas etárias e classes sociais em busca de aperfeiçoamento. As oficinas contemplam tanto instrumentos de acompanhamento, isto é, rítmicos e harmônicos, como de solo, divididos em cordas e sopros.(Kahwage, 2018, p.13)

O Choro em Mosqueiro tem sua origem com seu primeiro grupo, o grupo chamado “Chorando pra Cachorro”, fundado no ano de 2007, o grupo foi criado por influência do projeto Choro do Pará, assim como a maioria dos grupos de Choro que se formaram na capital paraense no decorrer da década de 2010, um dos grupos mais notórios dessa época foi o grupo “Charme do Choro”.[4]

[1] O Bloco Arrastão dos Piratas se tornou uma manifestação tradicional da cultura carnavalesca local, o bloco acontece no primeiro domingo do ano, e sai todos os domingos até o dia da festividade do carnaval.
[2] O Mastro de São Pedro é uma festividade centenária da ilha de Mosqueiro, em homenagem ao santo padroeiro dos Pescadores, reunindo aproximadamente mais de 10 mil pessoas. A festividade de São Pedro abrange o mês de junho inteiro com carreatas, procissões e novenas.
[3] A festividade de São Caralho, é uma festividade profana da classe trabalhadora mosqueirense, ocorre no dia primeiro de julho, marcando o início das férias escolares, e o fim das festas religiosas do mês de junho. A festividade é um escárnio ao conservadorismo clerical da sociedade tradicional mosqueirense, e um grito de protesto às autoridades da ilha que negligenciam o básico de um bem estar social para o povo mosqueirense.
[4] O grupo O Charme de Choro, formado somente por mulheres, nasceu em 2006 a partir do projeto Choro do Pará. A formação é composta por Jade Guilhon no bandolim, Dulci Cunha na Flauta transversal, Carla Cabral no

A origem do nome do grupo "Chorando pra Cachorro" vem da presença de 5 cachorros da raça *Husky Siberiano* que viviam no local de ensaio, transitando entre os músicos durante os ensaios. O grupo tinha sua formação inicial composta pelos músicos: Evandro Praia (violão 6 cordas), Leandro Moraes (surdo e cavaco), Paulo Jorge (violão 7 cordas) e Denílson Machado (flautas e saxofone), Lauro Pantoja (cavaco), Ronaldo Andrade (bandolim) e Dico Medalha (pandeiro). A princípio o grupo tinha como objetivo levar o Choro para lares de idosos, escolas e hospitais, sem pretensões monetárias. O músico Paulo Jorge, deixa o grupo no ano de 2016, esse acontecimento gera um pequeno hiato na rotina de ensaios e apresentações do grupo.

Atualmente o nome do grupo “Chorando pra Cachorro” resiste com apenas dois membros da formação original, os músicos: Denílson Machado, e Lauro Pantoja, o grupo faz algumas apresentações pontuais com músicos convidados, no entanto, as atividades do grupo estão pausadas.

O grupo “Choro com Café”

O grupo “Choro com Café” surge no ano de 2018 pela iniciativa do mestre Jorge do Cavaco, onde passou a utilizar como metodologia de ensino o Choro e o Samba de Roda para musicalizar seus alunos. Ao perceber um interesse por parte do aluno, o mestre Jorge do Cavaco convidava o aprendiz para uma aula intensiva sobre esses gêneros, formando assim um grupo de alunos de diferentes idades em um mesmo ambiente.

Com um grupo definido, começaram os ensaios individuais para cada grupo de instrumentos, semelhante a metodologia usada no projeto Choro do Pará, onde cada grupo de instrumentistas ensaia separadamente o que corresponde a seu instrumento na música, se reunindo no final do ensaio com os demais para tocar todos juntos a música proposta. Os ensaios do grupo mosqueirense se dividiram no decorrer da semana, e no sábado todos juntos tocavam a música proposta pelo mestre Jorge. A princípio o grupo sofria com a falta de um percussionista, pois muitos dos ex-alunos que tentaram preencher a vaga não se interessavam. Percebendo a oportunidade de aprender um novo instrumento, o aluno Angello Souza deixa o violão e passa a se dedicar ao aprendizado do pandeiro.

Com o ingresso do pandeirista e o grupo passando a ter mais segurança em suas performances, o grupo começa a se firmar. Em janeiro de 2019, até então sem nome, o grupo é convidado a fazer uma pequena apresentação no Hospital Geral de Mosqueiro. Sendo uma

Cavaco, Camila Alves no violão sete cordas e Rafaela Bittencourt no pandeiro. O grupo parou suas atividades no ano de 2015, porém no ano de 2023 se reuniu para fazer alguns shows em diferentes cidades do Brasil.

performance pública, foi necessário escolher um nome para o grupo e daí veio o "Choro com Café", nome que veio da junção das duas coisas: o que os músicos mais faziam em seus encontros era tocar choro e beber café.No ano de 2020 o grupo "Choro com Café" passa por um hiato, em consequência da pandemia de Covid 19 que assolou o mundo. No ano de 2021 o grupo surge com uma nova formação, Alannys Costa, com 13 anos de idade (violão 7 cordas), Eduarda Cardoso, com 14 anos de idade (violão 7 cordas), William Baia com 16 anos de idade (flauta transversal), Carlos Eduardo Praia, com 16 anos de idade (Bandolim solo), Mariana Raiol, com 15 anos de idade (cavaquinho e Bandolim solo), Angello Souza com 28 anos de idade (pandeiro), Ney Lourinho com 22 anos de idade (surdo), Jorge do Cavaco, com 64 anos de idade (cavaquinho de centro).

Com essa nova formação, o "Choro com Café" surge motivado, passa a se apresentar com camisetas estampadas com o nome do grupo, investimento em instrumentos novos, atualização de seu repertório, criação de redes sociais do grupo, e composição autoral. No ano de 2021 o grupo seu primeiro choro - batizado com o próprio nome do grupo, tendo a autoria de Jorge do Cavaco e Carlos Eduardo Praia - com influenciais dos choros de Adamor do Bandolim[5], um coro de origem amazônica que carrega suas influências na cultura cabocla.

> O próprio Adamor Ribeiro não ignora a influência de compositores como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim em seu trabalho, mas enfatiza que, apesar de suas composições apresentarem características tradicionais do Choro, este gênero, em sua experiência musical, torna-se o que ele define como "Choro caboclo"[6]. (Kahwage, 2018, p.87)

Atualmente o grupo adicionou um novo membro a sua formação, o músico Eduardo Henryque de 15 anos (violão 7 cordas), fruto do mesmo processo de musicalização através do Choro que os demais integrantes do grupo passaram.

Umaquestãomuito importante que o grupo defende é a presença da mulher na roda de choro. É notório que desde sua origem e popularização, salvo algumas exceções, o choro sempre apresentou compositores e intérpretes majoritariamente do gênero masculino.

[5] Nascido em Anajás, município da Ilha do Marajó, no Pará, Adamor do Bandolim é considerado o maior representante do gênero Choro na Amazônia. O músico tem mais de cinco discos gravados e é uma das grandes referências do estilo no Brasil. (Isse,2022, n.p).

[6] Para compreendermos essa definição de "Choro Caboclo", segundo Emílio Meninéa, conforme citado por Kahwage (2018,p.84)

A gente faz o nosso Choro diferente. Pode ver nas composições do Adamor [do Bandolim], que é o nosso compositor que tem mais Choros compostos. A gente verifica no Choro dele, realmente, a assinatura do amazônida. Uma melodia com requinte amazônico, que vem pro Batuque, pro Lundu, pro Carimbó. A gente tem também o Luiz Pardal, que já vem de uma escola mais rebuscada, com muita personalidade (Entrevista realizada em 10.03.2018). No entanto, para compreender de forma mais objetiva o termo "choro caboclo" é recomendado ler o trabalho de KAHWAGE, José Jacinto da Costa. "O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical." Orientadora: Sonia Maria Moraes Chada. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

> Entretanto, com o boom ocorrido pela via dessas investidas, através da ênfase dos veículos de comunicação, resultando em várias produções, foi possível notar que o universo do Choro, um século após sua gênese, no geral, manteve a figura feminina reduzida a pequenas participações de realce. A mulher bem pouco apareceu em relevo. Isto, embora sabendo-se, por exemplo, que sem a presença fértil da pioneira pianista, compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), não lograria se iniciar construção de uma digna cronologia chorona. (Amaral, 2021, p.8)

O grupo “Choro com Café” tem em sua formação atual 03 mulheres em posição de destaque. SE para alguns isso é algo que passe despercebido, a presença feminina em grupos de choro é algo muito importante para o “Choro com Café, uma vez que este grupo mosqueirense vem sendo influenciado por importantes grupos, tais como: "Choro das Três", "Choronas", "Trio que Chora" e o grupo belenense "O Charme do Choro", todos compostos majoritariamente por mulheres. Este último, em particular, exerceu grande influência visual nas performances do "Choro com Café", adotando também o uso de fitas doCírio de Nossa Senhora de Nazaré [7]nos instrumentos.



Figura 2: foto do ensaio “Choro com Café”.
Fonte: Acervo Pessoal.

Com aproximadamente 6 anos de existência, o “Choro com Café” apresenta um repertório diversificado, contemplando compositores clássicos como Pixinguinha e a compositores regionais, como Adamor do Bandolim e Yuri Guedelha. O grupo “Choro com Café” é o único grupo de Choro que mantém suas atividades na ilha de Mosqueiro, fazendo apresentações em festivais locais, hospitais, lares de idosos e aniversários, fazendo também conexões com o Grupo “Choro do Pará”, Adamor do Bandolim e outros chorões da região.

[7] As tradicionais fitas do Círio representam os pedidos dos fiéis à Nossa Senhora de Nazaré. Muitas promessas são feitas por meio desses objetos, que são amarrados no braço ou na grade da igreja, em Nazaré. (Dias, 2019)



Figura 3: Grupo “O Charme do Choro”
Fonte: G1 (Disponível em:<https://g1.globo.com).



Foto 4: Grupo “Choro com Café” e Adamor do Bandolim[8]
Fonte: Acervo Pessoal.

Manutenção da tradição musical e musicalização através do Choro na ilha de Mosqueiro

A tradição musical do Choro e outros gêneros populares brasileiros é transmitida de geração em geração, o que resulta na continuidade e preservação da cultura brasileira. Seu valor é inestimável em nossa sociedade, uma vez que as gerações futuras podem fortalecer sua identidade e criar um sentimento de pertencimento àquela comunidade e cultura.

[8] Da esquerda para direita: Wilian Baia, Eduarda Cardoso, Angello Souza, Carlos Eduardo (na ocasião substituindo Ney Lourinho), Adamor do Bandolim, Jorge do Cavaco (segurando sua neta Betina) , Mariana Raiol, Carlos Eduardo Praia, Alannys Costa. A fotografia foi tirada após a performance com o projeto Choro do Pará, em comemoração ao dia nacional do choro, 23 de abril de 2023.

Portanto, a transmissão musical é uma parte intrínseca da cultura, ou seja, está profundamente entrelaçada com o contexto social em que a atividade musical se insere (Kahwage, 2018). De acordo com Merriam (1964, p. 17), a música envolve não apenas o som, mas também o comportamento humano, sendo um pré-requisito para a produção de som, o mesmo autor acrescenta: "Nesse sentido, a música é um meio de compreender povos e comportamentos e, como tal, é uma ferramenta valiosa na análise da cultura e da sociedade" (Merriam,1964, p.15).

O ensaio realizado na roda do Choro desempenha um papel fundamental na musicalização dos participantes, uma vez que a maioria deles inicia sua vivência musical sob a orientação do mestre Jorge do Cavaco. Além disso, esse ambiente de ensaio contribui significativamente para a integração social dos participantes, proporcionando um senso de pertencimento a uma cultura:

> É um espaço em que o que é íntimo se confunde e se mistura com o que é coletivo. Compreende música, comida, bebida, alegria e um conjunto de relações, e funciona como suporte de processos de interação e comunicação entre as pessoas. Não são os sambistas que formam a Roda, mas o contrário. (Lara Filho*, et al*,2011, p. 150).

O mestre Paulo Jorge Cruz, conhecido pelo nome artístico de "Jorge do Cavaco", é um multi-instrumentista mosqueirense de 66 anos, musicalizado através do samba, onde aprendeu cavaquinho e violão. Sua trajetória musical começou em uma das escolas de samba mais tradicionais da ilha de Mosqueiro, a "Universidade de Samba Piratas da Ilha", onde se consagrou pela composição e arranjo de muitos samba enredos marcantes no carnaval mosqueirense, entre eles: "Nas cordas do bandolim do Adamor, a força do chorinho brasileiro (2015)", "Vida quem ama preserva (1989)", "Ibaképe Turyba O Paraíso Amazônico (1994)".

Os estudos sistemáticos de teoria musical foram adquiridos através de sua formação de grau técnico em contrabaixo elétrico no Conservatório Carlos Gomes, onde passou a atuar como baixista em vários grupos musicais da capital paraense, tocando em bailes e fazendo gravações em estúdios como músico contratado. Tais atuações lhe renderam experiências em diversos gêneros musicais, passando pela Lambada, Merengue, Zouk, Cumbia e o Brega.

A paixão pelo Choro sempre existiu, mas sua atuação no gênero musical só passou a ser efetivada através do projeto Choro do Pará, onde desenvolveu sua técnica no violão 7 cordas com outros chorões da capital paraense. O mestre Jorge utilizou de sua experiência musical para criar um modelo de ensino musical utilizando os ensaios do grupo "Choro com Café", onde semanalmente praticava sua práxis pedagógica.



Foto 5: Mestre Jorge do Cavaco no ensaio do grupo “Choro com Café”
Fonte: Acervo Pessoal

O processo de aprendizagem musical do grupo "Choro com Café" consiste no estudo de diferentes versões de determinada música, utilizando a percepção auditiva dos integrantes. É comum ouvirmos várias interpretações de um mesmo choro, com os mais diversos intérpretes, onde algumas improvisações se sobressaem ao arranjo original da música. Assim, através da percepção, o aluno vai absorvendo as características de cada interpretação, passando a utilizá-las em sua própria performance:

> No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado "molho" do choro. (Fabris, 2006, p. 13)

Foi possível constatar a presença de vários elementos musicais durante nossa participação nos ensaios do grupo liderado pelo mestre Jorge do Cavaco. Entre esses elementos, destacam-se notavelmente o virtuosismo dos músicos (agilidade em tocar as baixarias[9]), a expressividade, o envolvimento emocional, a habilidade para memorizar, bem como a competência em lidar com eventuais equívocos de modo a aproveitá-los como

[9] “Baixarias” no Choro, se referem a uma técnica de improvisação utilizada principalmente no violão de 7 cordas, onde são criadas linhas melódicas na região grave do instrumento. Essas linhas melódicas, ou “baixarias”, servem para enriquecer a harmonia e o ritmo da música, adicionando uma camada extra de complexidade e expressividade ao choro.

oportunidades de aprendizado. Além disso, a improvisação e a criatividade musical emergem como características relevantes.

O mestre Jorge sempre questiona os alunos em meio as análises, perguntas como: “Qual o tom dessa música?”, “Qual a escala foi usada nessas baixarias de violão 7 cordas?”. Ao fazer essas perguntas, o mestre exercita a percepção musical dos alunos. Ele também ilustra suas perguntas demonstrando no violão, para que o aluno possa assimilar o conhecimento.

A questão do improviso nos ensaios do grupo Choro com Café, sempre foi algo ponderado pelo mestre Jorge, pois é muito importante a presença dos músicos mais experientes nessa área, para que tenha um auxílio do limite dessas improvisações.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, exploramos a tradição musical do Choro na Ilha de Mosqueiro, destacando seu valor cultural e sua influência na comunidade local. A Ilha de Mosqueiro se revelou não apenas como um destino turístico, mas também como um local onde a música desempenha um papel fundamental na preservação da identidade e na criação de um sentimento de pertencimento.

É notável que a presença feminina no grupo “Choro com Café” tenha desempenhado um papel significativo na diversificação do cenário musical, rompendo com tradições historicamente dominadas por homens. Essas mulheres talentosas trouxeram uma perspectiva singular para o Choro na ilha, inspirando futuras gerações a participarem ativamente da cena musical.

Além disso, a musicalização conduzida pelo mestre Jorge do Cavaco por meio do Choro evidencia a relevância de envolver as gerações mais jovens na apreciação e participação nas rodas de choro. Isso se configura como um meio essencial para a preservação a longo prazo dessa tradição musical. Nesse sentido, o mestre assume uma responsabilidade significativa ao iniciar a jornada musical de tantos jovens, desempenhando um papel de suma importância na comunidade para a manutenção da cultura local.

Assim, é inegável que os jovens engajados nas rodas de Choro cultivam uma notável persistência em aprimorar suas habilidades musicais. A capacidade de memorização, a atenção cuidadosa e as competências musicais adquiridas durante os ensaios não apenas enriquecem sua experiência musical, mas também desempenham um papel de extrema importância em suas trajetórias acadêmicas e pessoais. Estas competências musicais não só promovem uma apreciação mais profunda da música, mas também oferecem benefícios substanciais e aplicáveis em várias áreas de suas vidas, incluindo o desenvolvimento acadêmico e as habilidades cognitivas.

Em síntese, almejamos que este estudo tenha enriquecido a compreensão desta tradição musical local e sirva de inspiração para que outros indivíduos pesquisem sobre o Choro em Mosqueiro.

Expressamos nossos sinceros agradecimentos a todos que colaboraram para a realização deste estudo e nutrimos a esperança de que o Choro continue a ressoar nas praias e ruas de Mosqueiro, perpetuando sua rica herança cultural.

Referências

ALVES, Alan Cristian S. *O projeto Grupo Esperança e seus impactos sociais na Ilha de Mosqueiro-Pa*. TCC (Graduação) - Licenciatura em Música. Belém: Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará, 2022.

AMARAL, José. "Mulheres no choro: A participação feminina à época dos 100 anos do gênero." *Revista Lumen*, 2021.

DIAS, João, Fitinhas da grade da Basílica de Nazaré são retiradas e incineradas. O liberal.com. 13 set. 2019. Belém. Disponível em:<https://www.oliberal.com/belem/fitinhas-da-grade-da-basilica-de-nazare-sao-retiradas-e-incineradas> Acesso em: 24 de ago. 2023.

FABRIS, Bernardo V. *Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega*: aspectos hibridos entre o choro e o jazz. Artigo de mestrado (Música - Estudos das Práticas Musicais.). Belo Horizonte:Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

G1.GLOBO.COM. Disponível em:<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/04/dia-do-choro-sera-comemorado-com-programacao-em-belem.html> Acesso em: 24 de ago. 2023.

ISSE, Kalylle. Teatro Margarida Schivasappa apresenta espetáculo em homenagem ao músico Adamor do Bandolim, nesta quarta-feira (17). Fundação Cultural do Estado do Pará. 17 ago. 2022. Notícias. Disponível em: https://fcp.pa.gov.br/noticia/376/teatro-margarida-schivasappa-apresenta-espetaculo-em-homenagem-ao-musico-adamor-do-bandolim-nesta-quarta-feira-17. Acesso em: 21 ago. 2023.

KAHWAGE, José Jacinto da Costa. *O Projeto Choro do Pará*: prática e transmissão musical. Orientadora: Sonia Maria Moraes Chada. Dissertação (Mestrado em Artes). Belém: Universidade Federal do Pará, 2018.

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MOSQUEIRANDO.BLOGSPOT.COM. Disponível em: <https://mosqueirando.blogspot.com/2016/04/meio-ambiente-cartografia-e-impactos.html>. Acesso em: 11 maio. 2023. Mosqueiro visto do alto. Veiculado em: 08 mai. 2015.

MOSQUEIRO, 2023. Disponível em:PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM (belem.pa.gov.br).Acesso em: 30. Jun. 2023.

PROFESSOR LUIZ MACHADO E O CHORO DE PORTO ALEGRE (1981-2023)

Um estudo sobre tradição e contemporaneidade musical

Diogo Jardim Jackle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
diogo.jackle@gmail.com

GT 10 - O Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias ediversidade nacontemporaneidade

Resumo: Esta pesquisa situa-se no campo da etnomusicologia entendida na contemporaneidade como o "estudo das pessoas fazendo música" (TITON, 1997, p.29). Através de um estudo sobre a trajetória artística musical do professor Luiz Machado, um tradicional mestre no ensino do choro em Porto Alegre, busco compreender o impacto do seu legado para as futuras gerações e o reflexo de seus materiais em músicos que sequer passaram pelas suas mãos como alunos, mas que tem em suas práticas instrumentais materiais criados por ele. A metodologia usada é a pesquisa de campo participativa, análise documental, netnografia que segundo Polivanov (2013, p.65) foi criada para "tentar dar conta da 'adaptação' do método etnográfico para os meios digitais", e entrevistas semiestruturadas com alunos, ex-alunos e amigos do professor. As perguntas que norteiam essa pesquisa: Como se deu a renovação e transformação do choro de Porto Alegre de 1981 aos tempos atuais? O que é o choro tradicional e o choro contemporâneo segundo as concepções e práticas dos músicos desse meio? Qual o impacto do choro na formação musical destes novos instrumentistas? Por ser uma pesquisa em andamento, ainda não há uma conclusão final, mas nos dados levantados e sistematizados até aqui, fica evidente as influências da oficina de choro e dos materiais criados pelo professor Luiz Machado na formação dos músicos do gênero, principalmente nos últimos 20 anos.

Palavras-chave: Luiz Machado; Choro; Porto Alegre; etnomusicologia; musicologia.

PROFESSOR LUIZ MACHADO AND THE CHORO OF PORTO ALEGRE (1981-2023)

A study on musical tradition and contemporaneity

Abstract: This research is located in the field of ethnomusicology understood in contemporary times as the "study of people making music" (TITON, 1997, p.29). Through a study on the musical artistic trajectory of Professor Luiz Machado, a traditional master in teaching choro in Porto Alegre, I seek to understand the impact of his legacy for future generations and the reflection of his materials on musicians who never even passed through his hands. as students, but who have in their instrumental practices materials created by him. The methodology used is participatory field research, document analysis, netnography, which according to Polivanov (2013, p.65) was created to "try to account for the 'adaptation' of the ethnographic method to digital media", and semi-structured interviews with students, former students and friends of the professor. The questions that guide this research: How did the renewal and transformation of Porto Alegre's choro from 1981 to the present day take place? What is traditional choro and contemporary choro according to the conceptions and practices of musicians in this field? What is the impact of choro on the musical formation of these new instrumentalists? As it is an ongoing research, there is still no final conclusion, but in the data collected and systematized so far, it is evident the influences of the choro workshop and the materials created by professor Luiz Machado in the formation of musicians of the genre, mainly in the last 20 years.

Keywords: Luiz Machado; Choro; Porto Alegre; Ethnomusicology; Musicology.

Introdução

O professor Luiz Machado, nascido em Rio Grande-RS em 15 de Setembro de 1956, iniciou sua jornada com música em 1981, em Porto Alegre-RS, e continua ativo até os dias atuais. Ele é um dos principais responsáveis pela disseminação do choro na cidade, no estado do Rio Grande do Sul e no país. Fundou a Oficina de Choro do Santander Cultural e a Oficina

de Samba e Choro em Porto Alegre no ano de 2004. Inicialmente concebidas como um projeto de verão do Santander Cultural, as oficinas continuaram em pleno funcionamento devido à grande demanda e número de participantes, mudando de sede em 2019 do Santander Cultural para o Instituto Ling.

Em 2012, o professor Luiz Machado se aposentou de suas funções nas oficinas, passan-do a batuta para seu aluno Mathias Pinto. A oficina foi, e ainda é, uma importante fonte de formação para seus participantes, tanto que, em 2023, expandiu suas atividades para o projeto MPB nas Escolas, oferecendo formação para professores das redes estadual, municipal e particular. Esta formação inclui uma linha do tempo da música popular brasileira, abrangendo desde a música indígena até a história do choro, do samba e os regionalismos desenvolvidos nos dife-rentes estados do país. Também são abordadas práticas musicais coletivas, batucada, contação de histórias e musicalização, com foco em canções brasileiras, enriquecendo assim o repertório dos professores para uma abordagem mais ampla em sala de aula. O projeto MPB nas Escolas também oferece uma oficina para os alunos das redes estadual, municipal e particular, apre-sentando conceitos relacionados à história e geografia do Brasil, sua formação cultural, senso crítico musical, história da música nacional, biografias de músicos e compositores da MPB, além de conteúdo teórico e prático de um instrumento musical à escolha do aluno, entre os quais o violão de 6 e 7 cordas, percussão geral, canto, cavaquinho e flauta, tudo de forma gratuita.

Ao longo de suas atividades, a oficina trouxe diversos músicos convidados de outros estados, todos reconhecidos por seus pares e atuantes no cenário nacional, para compartilhar histórias e experiências com os participantes e o público em geral, pois as oficinas sempre foram e ainda são de acesso livre. Durante a visita desses músicos, um momento marcante era a recepção desses pelo bandão da oficina, composto por todos os integrantes, que tocavam músicas do convidado, arranjadas especialmente pelo professor Luiz Machado para a ocasião. Durante a estada dos músicos convidados, ocorriam apresentações conjuntas com os participantes das oficinas, proporcionando uma experiência enriquecedora para todos. Ao final das apresentações, os presentes eram agraciados com shows que proporcionava momentos memoráveis. Geralmente, os próprios alunos das oficinas acompanhavam os convidados nos shows. Dentre os muitos músicos convidados estavam: Izaías Bueno de Almeida, Luciana Rabelo, Jorginho do Pandeiro, Ademilde Fonseca, Armandinho Macedo, Hamilton de Holanda, Antônio Rocha, entre outros.

Com o aumento da participação de alunos e as apresentações de músicos formados nas oficinas em todo o Brasil, surgiram convites para edições em outros estados. Entre esses

convites, destacam-se as edições das oficinas ministradas pelo professor Luiz Machado no Recife, além de uma troca contínua de experiências com o Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro, onde a oficina esteve presente com representantes na inauguração da sede, realizando apresentações na sala Radamés Gnattali e ministrando palestras.

O choro como gênero e estilo

Dentro do gênero/estilo choro, encontramos diversos ritmos musicais associados, como mazurca, valsa, polca, habanera, schottisch, maxixe, choro canção, tango brasileiro, baião, frevo, entre outros. Para elucidar a relação entre gênero e estilo, recorro à definição do musicólogo inglês Allan Moore, que concebe o estilo como a forma de tocar, os modos de articulação e gestos musicais, enquanto o gênero refere-se à identidade e contexto desses gestos dentro de uma estrutura musical. Moore afirma: “Essa distinção pode ser entendida nos termos de ‘o que’ é permitido se fazer em uma obra (gênero) e ‘como’ ela é realizada (estilo)” (MOORE, 2001, p.441).

O musicólogo inglês Philip Tagg (2015, p.5-7) postula que cada estilo musical apresenta características comuns, indicativas de estilo, manifestadas em estruturas constantes determi-nadas pelas suas normas composicionais. Identificar o estilo em uma música envolve reconhecer os padrões recorrentes de forma, melodia e harmonia, para então relacioná-la a um universo estilístico que pode abarcar uma região geográfica, uma época, um compositor, entre outros.

Segundo a etnomusicóloga colombiana Ana Maria Ochoa, “a construção de uma categoria genérica se dá através de um processo de eliminação da diferença a favor da semelhança” (OCHOA, 2003, p.87). Ela destaca a importância de compreender como os gêneros musicais se desenvolveram historicamente.

Mário Sève observa que é comum haver diferentes estilos dentro do mesmo gênero, os quais refletem as características dos compositores. Sève afirma:

> Este conceito (de estilo para um gênero) se assemelha ao conceito de ‘estratégias’, de Meyer, para um estilo. Por outro lado, pode haver também diferentes gêneros compostos em um mesmo estilo. Tanto Pixinguinha quanto Jacob do Bandolim escreveram choros, sambas, valsas, frevos e baiões - cada um desses gêneros marcados pelo estilo de cada um dos compositores. (SÈVE, 2016, p.3-4)

O choro tradicional

O choro, enquanto gênero, apresenta uma estrutura formal bem definida no contexto tradicional. O professor Luiz Machado ressalta constantemente a importância de compreender essa forma composicional, destacando que o choro geralmente adota a estrutura de rondó (AABBACCA), com fórmula de compasso simples, e sua estrutura é dividida em duas ou três seções.

Quando o choro possui apenas duas seções, cada uma delas consiste em trinta e dois compassos, sendo a primeira seção no tom principal da música e a segunda no tom relativo, homônimo, quarto ou quinto grau.

Já no caso de três seções, cada uma possui dezesseis compassos, com a primeira em tom maior, a segunda no tom relativo e a terceira no quarto ou quinto grau. Se a primeira seção é em tom menor, então a segunda é no tom relativo e a terceira no quarto grau, quinto grau ou tom homônimo.

Cada seção de três partes é subdividida em duas metades de oito compassos, onde os compassos um, dois, três e quatro normalmente se repetem nos compassos nove, dez, onze e doze, enquanto os compassos cinco, seis, sete e oito constituem o desenvolvimento do motivo apresentado nos compassos iniciais. Normalmente, no compasso oito, atinge-se uma dominante que retomará a melodia e harmonia inicial. Os compassos treze, quatorze, quinze e dezesseis são destinados ao segundo desenvolvimento para encerrar a seção, que geralmente adota uma forma binária contínua e culmina em uma dominante, alcançando a finalização na cadência conclusiva da seção apenas ao término da música, frequentemente chamada de coda.

Muitos dos choros clássicos seguem essa forma. Podemos tomar como exemplo o choro “Noites cariocas” de Jacob do Bandolim, que possui trinta e dois compassos em cada uma das duas seções. Para exemplificar um choro composto em três seções, com dezesseis compassos em cada uma e a primeira parte em tonalidade maior, podemos citar “Está se coando” de Anacleto de Medeiros. E para um choro de três seções, também com dezesseis compassos em cada uma, mas com a primeira parte em tonalidade menor, podemos mencionar “Naquele tempo” de Pixinguinha.

Estes são apenas alguns exemplos de choros que seguem a estrutura tradicional em sua composição. No entanto, existem também choros clássicos de compositores tradicionais do gênero que fogem dessa estrutura, como “Carinhoso” ou “Lamentos” de Pixinguinha, “Tamoyo” de Chiquinha Gonzaga, “Três estrelinhas” de Anacleto de Medeiros, ou ainda o “Batuque” de Henrique Alves de Mesquita, entre outros.

Em relação ao estilo interpretativo tradicional, o choro apresenta características específicas para cada instrumento utilizado em sua performance, exigindo um conhecimento idiomático para alcançar uma interpretação adequada, pois, como destaca Goritzki (2002, p.5), “as partituras do gênero não trazem indicações de interpretação, de modo a possibilitar uma execução no estilo característico da tradição.”

Com base na análise de sete interpretações gravadas da música “Manezinho na flauta”, Goritzki (2002, p.11) classifica e analisa diferentes tipos de estilo para a performance do choro na flauta, tais como apogiatura, trinado (trillo), mordente, ornamentos de 8ª, glissando,

grupeto, frullato, mudanças de 8ª e nota dobrada. Além disso, a autora identifica outros elementos interpretativos, como padrões de articulação, variação rítmica, timbre, dinâmica e improvisação com elementos livres.

O choro contemporâneo

No contexto do choro contemporâneo, busquei realizar algumas contextualizações e definições em conversas realizadas com três músicos - Elias Barbosa, Mathias Behrends Pinto e Luís Barcelos - contando ainda com a preciosa colaboração do professor Luiz Machado.

Elias Barbosa, aluno do professor Luiz Machado, bandolinista, compositor, arranjador, produtor e educador musical, natural de Porto Alegre/RS, formado em Música pelo Instituto Porto Alegre (IPA) em 2010. Mathias Behrends Pinto, conhecido como Mathias 7 Cordas, também aluno e discípulo do professor Luiz Machado, compositor e violonista porto-alegrense, licenciado em música pelo Instituto Porto Alegre (IPA) e coordenador da Oficina de Choro de Porto Alegre e por último, Luís Barcelos, aluno do professor Luiz Machado e considerado, por seus pares, um dos principais bandolinistas brasileiros em atividade. Estreou em palcos cariocas a convite do violonista Marco Pereira em 2005 e é o atual bandolinista do conjunto Época de Ouro, ocupando a vaga que um dia foi de Jacob do Bandolim.

Após as devidas apresentações, nas conversas informais e entrevistas semiestruturadas com os quatro músicos mencionados, emergiram algumas definições e pontos de vista comuns. Entre eles, a de que o choro contemporâneo é concebido como aquele realizado atualmente, utilizando as ferramentas disponíveis na contemporaneidade. Isso contrasta com a perspectiva de Skinner, conforme descrito em *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music* (2015, p.11), onde os músicos contemporâneos mesclam diversos gêneros, formas e estilos musicais em sua prática instrumental.

Dentre os elementos que caracterizam esse estilo de choro, todos os quatro entrevistados destacaram diferenças na improvisação em relação ao choro tradicional. Enquanto no choro tradicional o improviso é visto quase como uma variação do tema, no choro contemporâneo o improviso é mais independente da harmonia e incorpora padrões escalares incomuns ao choro tradicional. A harmonia foi outro aspecto mencionado unanimemente, com o choro contemporâneo apresentando caminhos harmônicos diferentes e inesperados em comparação com o choro tradicional, onde os caminhos são mais lógicos e as modulações das seções musicais são previsíveis.

Estruturalmente, é comum que o choro contemporâneo fuja da quadratura do choro tradicional, utilizando compassos mistos ou alternados, instrumentos não convencionais ao

gênero e explorando ritmos não usuais no choro tradicional. Esses elementos são explorados no choro contemporâneo para conferir uma abordagem mais atual à prática musical. Apesar das variações entre o choro tradicional e o choro contemporâneo, há sempre um fio condutor comum, preservando o reconhecimento entre os seus praticantes na sua dimensão simbólica.

Alguns músicos são reconhecidos por sua abordagem contemporânea ao choro, como Maurício Carrilho, Armandinho Macedo, Hamilton de Holanda e Yamandu Costa, entre outros.

Professor Luiz Machado e o choro de Porto Alegre

Pelas mãos do professor Luiz Machado, formaram-se músicos de renome nacional e internacional, tanto como solistas quanto acompanhantes, como Pedro Franco, Henry Lentino, Rafael Ferrari, para mencionar alguns além dos citados anteriormente. Entre os músicos acompanhados pelos alunos do professor, destacam-se nomes como Ronaldo do Bandolim, Izaías Bueno de Almeida, Joel Nascimento, Marco Pereira, Hamilton de Holanda, Rogério Caetano, Maria Bethânia, Monarco, Zeca Pagodinho, Zélia Duncan, Chico César, Roberta Sá, entre outros, que possuem uma ampla influência no cenário musical brasileiro.

Luiz Machado também desempenhou um papel crucial na preservação do legado de Avendano Júnior, um conhecido cavaquinista de Pelotas e discípulo de Waldir Azevedo, garantindo que sua obra não caísse no esquecimento. Periodicamente, uma caravana de músicos de Porto Alegre visitava Avendano, marcando uma parada obrigatória no bar Liberdade, onde ele apresentava-se semanalmente. Durante esses encontros, Avendano dividia seu espaço com os jovens chorões de Porto Alegre, sempre entusiasmado por ver sua obra sendo interpretada por uma nova geração.

Esta relação próxima entre Luiz Machado e Avendano Júnior resultou em um extenso trabalho de transcrição da obra deste último, com a participação ativa do próprio Avendano na revisão das transcrições e sugestões de modificações em suas composições, um trabalho que atualmente integra o acervo da UFPEL.

Como um *insider* nesse universo musical, inicialmente como aprendiz e depois como professor na escola de Luiz Machado, desenvolvi uma trajetória de quase 20 anos com o professor, o que despertou-me o desejo de refletir e discutir as experiências, histórias e perspectivas de Luiz sobre as mudanças no choro ao longo dos anos.

Minha trajetória com Luiz Machado começou nos anos 2000. Desejava muito ter aulas com ele, mas não tinha recursos financeiros para isso. Luiz propôs que eu editasse os materiais da sua escola de música em troca das aulas, considerando suas dificuldades de visão naquela época. Aceitei prontamente, mesmo sem experiência anterior nesse tipo de trabalho.

Por meio dessa troca, pude adquirir conhecimentos sólidos em diversos aspectos musicais, desde harmonia até história do choro. Além disso, tive acesso a todos os materiais produzidos para as oficinas de choro nesse período.

Em 2007, Luiz Machado fundou a Associação Sol Maior, um projeto social que oferecia aulas gratuitas de música para crianças e adolescentes, onde fui convidado a ser um dos professores. O projeto teve início na escola Pão dos Pobres, em Porto Alegre, e posteriormente mudou-se para o Theatro São Pedro. Segui nesse projeto até Dezembro de 2016. Luiz Machado continuou na sua função de professor e coordenador musical até a sua aposentadoria da associação, em 2018, mas permaneceu ativo em sua escola de música.

No ano seguinte, iniciamos um projeto de transcrição dos registros fonográficos de Plauto Cruz, no qual fui responsável pela edição, transcrição e diagramação das partituras. Esse material foi produzido para uso exclusivo na escola de música de Luiz e é usado em diversas apresentações na cidade. Ainda no ano de 2019, um projeto social foi iniciado na escola de música de Luiz Machado, mas devido à pandemia, suas atividades foram interrompidas. Durante esse período, a escola mudou de local, retornando a uma sala dentro de um prédio comercial na Cidade Baixa, e devido às restrições de espaço, os atendimentos não foram retomados.

Luiz Machado foi um dos representantes do estado do Rio Grande do Sul no grupo de trabalho nacional dedicado a tornar o choro um patrimônio cultural imaterial do Brasil, o que resultou no seu tombamento em 29 de Fevereiro de 2024.

Recentemente, em 27 de Junho de 2021, "uma biblioteca pegou fogo" - aqui peço licença para parafrasear esse conhecido dito popular. Perdemos o professor Ayrton Silva, mestre do professor Luiz Machado. O professor Ayrton foi um mestre de tradição oral no ensino do choro de Porto Alegre e com sua partida, acabamos perdendo a oportunidade de ter as histórias contadas pela voz do mestre do mestre.

Sabemos que o conhecimento acumulado ao longo da vida de cada indivíduo é singular e, quando eles partem, perdemos uma parte considerável dessas narrativas pessoais, memórias e experiências. Isso nos priva da oportunidade de compreender melhor o passado, que continua a influenciar o presente e a fornecer uma base sólida para o futuro. O valor social da música deixado como legado pelo professor Ayrton Silva permanece vivo em todos nós que compartilhamos essas vivências com o mestre, e é nosso dever compartilhá-lo.

Embora algumas narrativas possam ser recuperadas por meio de outros interlocutores, muito já se perdeu. Brandão (2007) diz:

> Os processos, as estruturas, as organizações e os diferentes sujeitos sociais devem ser contextualizados em sua dimensão histórica, pois são momentos da vida, vividos

> no fluxo de uma história; e é a integração orgânica dos acontecimentos de tal dimensão que, em boa medida, explica dimensões e interações do que chamamos uma realidade social. (BRANDÃO, 2007, p.54)

Essa perda foi algo que marcou-me profundamente, gostaria de ter convivido e conversado mais com o professor Ayrton, ter estreitado mais essa relação para conhecer e aprender mais com a entidade que foi o mestre. Enfim, essas vivências no meio do choro me aproximaram de muitas pessoas e mestres, assim pude compreender e ter diferentes pontos de vista sobre o nosso entorno e sobre o valor das histórias de cada um.

A antropóloga brasileira Ruth Cardoso, em seu livro "A aventura antropológica" (1986), traz reflexões sobre um "novo" trabalho de campo. Um trabalho de campo que engloba aspectos como a convivência e a afetividade que possibilitam o envolvimento do pesquisador, deixando de lado o seu etnocentrismo e compreendendo as diferenças:

> A interpretação que se constrói sobre análises qualitativas não está isolada das condições em que o entrevistador e o entrevistado se encontram. A coleta de material não é apenas um momento de acumulação de informação, mas se combina com a reformulação de hipóteses, com a descoberta de pistas novas que são elaboradas em novas entrevistas (CARDOSO, 1986, p.101).

Uma parte significativa dessa formação ocorreu durante minhas aulas de música com o professor Luiz Machado, possibilitando o desenvolvimento dessa dinâmica de mestre e aprendiz, que mais tarde evoluiu para uma relação entre colegas de profissão. Conforme mencionado por Barz e Cooley (2008):

> A música é o nosso caminho em direção às pessoas, e se alguma coisa distingue etnomusicologia contemporânea das eras anteriores da disciplina, é nossa prática de falar com, tocar com, experimentar a vida com as pessoas cujas práticas musicais escrevemos." (BARZ e COOLEY, 2008, p.14)

Entendo os desafios inerentes à realização dessa pesquisa de campo, que demanda distanciamento para observar com objetividade e ouvir atentamente os envolvidos, além de comunicar e documentar de forma clara e precisa. Ao conceber este estudo, busquei o parecer do professor Luiz Machado, que gentilmente ofereceu seu aval e se mostrou disposto a contribuir conforme necessário. Diante do tempo que ainda me resta, assumo a responsabilidade, enquanto aluno, amigo e colega de profissão, de dar voz a essa narrativa, com o objetivo de compreender o fenômeno do *revival*, conforme definido por Livingstone (1999, p.66), como "movimentos sociais que se esforçam para 'restaurar' um sistema musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegado ao passado em benefício da sociedade contemporânea", no contexto do choro em Porto Alegre ao longo das últimas quatro décadas.

Considerações finais

Este é um recorte de uma pesquisa em andamento no mestrado em Etnomusicologia/Musicologia da UFRGS. Com as reflexões abordadas no texto, entre outras, pretendo traçar os (entre)cruzamentos dos saberes populares, técnico-profissionais e acadêmicos do cenário do choro em Porto Alegre.

Essa análise se estende naturalmente às oficinas de choro, que foram expandidas para o projeto MPB nas Escolas, evidenciando a vitalidade contínua desse trabalho na transmissão de conhecimento e na promoção de experiências musicais enriquecedoras. A participação de músicos convidados renomados e as apresentações conjuntas ressaltam a importância para o aprendizado colaborativo e inspirador proporcionado por essas iniciativas.

A recente perda de figuras emblemáticas da música, embora nos entristeça, reforça a urgência de documentar e valorizar as histórias e experiências individuais antes que se percam completamente. Assim, esta pesquisa busca não apenas compreender o fenômeno do *revival* do choro em Porto Alegre, mas também preservar o legado dos mestres que tanto contribuíram para sua continuidade.

Embora ainda haja um volume considerável de materiais a serem sistematizados, principalmente referente aos anos 80 e 90, para chegar a uma conclusão final à medida em que prossigo neste estudo, é essencial reconhecer os desafios do trabalho de campo e o compromisso ético de representar fielmente as vozes e experiências dos participantes. Esta pesquisa é um convite para uma reflexão contínua sobre o papel da música na sociedade e a importância de preservar suas tradições culturais para as gerações futuras.

Referências

BARZ, Gregory F. COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition: Oxford University Press, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. *A pesquisa participante: um momento da educação popular*. Revista de Educação Popular, v. 6, n. 1, p. 51-62, 2007. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/19988/10662Acesso em: 30/08/2023

CARDOSO, Ruth C. L. (org.). *A aventura antropológica*. Teoria e pesquisa / DURSHAM, Eunice R... 'et al' – Rio de Janeiro: Paz e Terra 1986. p.101.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro*: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira. Dissertação de mestrado (música - execução musical). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

LIVINGSTON, Tamara E. Music revivals: towards a general theory. *University of Illinois press on behalf of Society for Ethnomusicology*, Vol. 43, N° 1 (Winter, 1999) pag. 66-85.

MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Moore-Genre_Style.pdf. Great Britain-Uk: Oxford University Press, 2001. Acesso em: 15/08/2023.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globlalización*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2003.

POLIVANOV, B. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. *Esferas*, ano 2, n. 3, 2013.

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo? https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdfBelo Horizonte, 2016. Acesso em: 15/05/2023.

SKINNER, Thomas. *Bamako Sounds*: The Afropolitan Ethics of Malian Music. University of Minnesota Press, 2015

TAGG, Philip. Towards a sign typology of music. https://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf. Università degli studi di Trento, 1992, p. 369-378. Acesso em: 15/05/2023.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (Orgs.). *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008 [1997].

ALOYN SOARES
O legado de um mestre do violão sete cordas

Lucas Borba da Silveira
Universidade Federal de Pelotas
lucasborbadasilveira@gmail.com
Raul Costa d'Avila
Universidade Federal de Pelotas
costadavila@gmail.com

GT 10 – Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias e diversidade na contemporaneidade

Resumo: O presente trabalho pretende avançar e contribuir com a pesquisa sobre a prática do Choro na cidade de Pelotas, trazendo transcrições dos "baixos" do violonista sete cordas Aloyn Soares. Integrante do grupo "Avendano Júnior e Regional", as transcrições foram realizadas tendo como referência as gravações realizadas no Bar e Restaurante Liberdade (Pelotas) nos meses de agosto e setembro de 2001, por Gabriel Victora. Este grupo se apresentou no "Liberdade" durante quase 40 anos, sob a liderança do cavaquinista solista e compositor Avendano Júnior, com um repertório de choros clássicos, choros autorais e canções seresteiras. Debruçarmos aqui sobre o processo de transcrição e a contribuição dos baixos criados e executados por Aloyn nos choros de Avendano, contextualizando ainda os novos horizontes à pesquisa do violão sete cordas em Pelotas.

Palavras-chave: Aloyn Soares; Avendano Junior; choro; Pelotas; transcrição.

ALOYN SOARES
the legacy of a master of seven strings acústic guitar

Abstract: This paper aims to advance and contribute to the research on the practice of Choro in the city of Pelotas, providing transcriptions of the "basses" of the seven-string guitarist Aloyn Soares. A member of the group "Avendano Júnior e Regional", the transcriptions were made with reference to recordings made at the Bar Restaurante Liberdade (Pelotas) in August and September 2001 by Gabriel Victora. This group performed at "Liberdade" for almost 40 years, under the direction of the cavaquinho soloist and composer Avendano Júnior, with a repertoire of classic choros, choros de autor and "seresteiras" songs. Here we will look at the transcription process and the contribution of the basses created and played by Aloyn in Avendano's choros, while contextualizing the new research horizons of the seven-string guitar in Pelotas.

Keywords: Aloyn Soares; Avendano Junior; Choro; Pelotas; Transcription.

Introdução

A prática do Choro[1] em Pelotas é marcada pela presença de Avendano Júnior[2][2] e seu grupo de amigos músicos que durante quase 40 anos tocaram no "Bar e Restaurante Liberdade". Avendano era cavaquinista e compositor assim como sua maior referência, Waldir Azevedo, que durante os anos 40 e 50 fez imenso sucesso no Brasil e no exterior. Apaixonado pelas músicas de Waldir, Avendano tornou-se amigo de seu mestre através de cartas e telefonemas e, a convite deste, teve oportunidade de conhecê-lo em Brasília. Da amizade e do interesse de Waldir pelas composições de Avendano, surgiu a oportunidade de

[1] Como proposto por PALOPOLI (2018) prefere-se utilizar a grafia Choro, com "c" maiúsculo ao se referir a manifestação cultural e choro com "c" minúsculo ao abordar o gênero musical específico, ou outras denominações. (Ex.: um choro – uma música, roda de choro, etc...)
[2] Joaquim Assumpção Avendano Júnior (1939 - 2012).

Waldir gravar um choro de Avendano "Assim traduzi você", composição esta em homenagem a Rita Avendano, viúva do pelotense.

Por meio de Avendano e o Regional[3], Pelotas torna-se referência estadual para os entusiastas do Choro. Um exemplo disso é o fato do Prof. Luiz Machado[4] - responsável por transcrever músicas de Avendano e a confecção de um caderno reunindo cerca de 30 choros de Avendano - por diversas vezes ter se deslocado da capital gaúcha para Pelotas junto de seus alunos e amigos a fim tocarem com Avendano e Regional[5], tanto no "Bar e Restaurante Liberdade" quanto em outros locais de Pelotas. Luiz então cria um elo entre uma geração de jovens interessados em choro na capital e o grupo de Avendano, um exemplo disso é Alan Hay, músico cavaquinista de Porto Alegre que muito conhece do repertório de Avendano, que ganhou um tema do mestre em sua homenagem, chamado de "Baião do Alan"

O Bar Liberdade foi fundamental para a trajetória de Avendano e seus amigos. O estabelecimento, que tinha Seu Dilermando Lopes como proprietário, durante os dias da semana funcionava um restaurante, atendendo especialmente o pessoal das colônias que vinham a Pelotas. Nas noites de sexta, sábado e vésperas de feriados transformava-se em um reduto de Choro, Seresta e Boemia, promovendo uma grande interação social, além de um precioso legado para os amantes da música, em especial do Choro, conforme nos revela Silveira (2004):

> o bar é [foi] o espaço onde este grupo estabelece [estabeleceu] e consolida [consolidou] uma forma específica de interação social. As relações entre as pessoas se dão [dava] de um modo extremamente familiar, amigável e informal. O nível privado emerge [emergia] no espaço público. Amigos trocam [trocavam] cumprimentos, abraços e beijos; falam e expõem [expunham] publicamente sentimentos, emoções, afetos e prazer. Ou seja, as interações sociais neste lugar são [eram] calcadas nos laços afetivos, laços que por sua vez estão [estavam] intimamente vinculados à música, - à "boa música", maneira como eles próprios a definem. [definiam]. (SILVIERA, 2004, p.141)

Ainda sobre o Bar e Restaurante Liberdade, a pesquisadora Thaís de Freitas aponta:

> A música 'selecionou' o público e abrigou desde meados de sua fundação (1974) nomes formadores da tradição do choro em Pelotas, atraindo uma parcela da sociedade ligada, por inúmeros fatores,a uma tradição musical originada no âmbito carioca, mas recheada de valores e influências de diversas regiões do Brasil. (Freitas, 2012, p26).

[3] É um agrupamento tipicamente brasileiro que reúne cordas dedilhadas e uma percussão, e que acompanham um número variado de solistas. Os instrumentos que compõem o regional de choro são o Violão de seis cordas, o Violão de sete cordas, o Cavaquinho e o Pandeiro. Os solistas podem ser bandolim, flauta, clarinete, trombone, violino, acordeom, também o cavaquinho, o violão, entre outros.

[4] Conforme BRAGA (2014, v.9 n.1, 2014), Luiz é tido como o "principal formador das novas gerações de músicos em Porto Alegre".

[5] Alguns destes encontros foram gravados e podem ser encontrados na sua coleção do Acervo do Choro de Pelotas pelo link: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/colecao-luiz-machado/

Assim, Avendano Júnior e seu grupo de amigos - Aloyn Soares, Milton Alves, Carlos Nogueira, Zé Carlos, Roberval Silva e Renato da Flauta, entre outros músicos - tornaram-se mediadores culturais pelotenses conforme revelam os autores:

> Avendano e o Regional foram verdadeiros mediadores culturais pelotenses. Uma ponte temporal conectando o passado com o presente, projetando o futuro que hoje vivemos, resgatando e promovendo o legado que eles nos deixaram, seja para os(as) alunos(as) do curso de música da UFPel ou à comunidade em geral. Eles também representam uma ponte territorial, conectando Pelotas à capital, a outras cidades do Rio Grande do Sul, de outros estados e até mesmo a outros países. (VELLOSO, D'AVILA E MUSTAFÉ, 2021, p.92)

Projeto "Avendano Júnior - a tradição do Choro em Pelotas"

Em 2003 o Professor Raul Costa d'Avila[6] dá início ao projeto "Avendano Júnior a Tradição do Choro em Pelotas" com a então graduanda em Ciências Sociais, Ana Paula Silveira[7]. Juntos desenvolvem incursões no "Liberdade" para pesquisar o ambiente e a prática musical desenvolvida por lá, uma vez que desde os anos 70 recebia diferentes perfis de público para apreciar a música tocada por lá. Naturalmente, o Bar era frequentado também por "canjeiros" como Possidônio Tavares, Paulinho Martins, os irmãos Haical (Gustavo e Rafael), Soninha Porto, o próprio professor Raul - que inclusive levava seus alunos do Curso de Bacharelado em Flauta da UFPel e convidados/as flautistas para vivenciarem a prática do choro e darem canja, entre eles a Profa. Odette Ernest Dias, uma das fundadoras do Clube do Choro de Brasília. É importante mencionar aqui que nomes como o violonista Yamandu Costa, o flautista e saxofonista Eduardo Neves, o sete cordas Rogério Caetano, o trompetista Moisés Alves, entre outros importantes nomes do cenário nacional, também frequentaram o "Liberdade".

Em 2017 o projeto ganha novos rumos com a chegada do professor Rafael Veloso[8] no Curso de Bacharelado em Música Popular e o direcionamento da pesquisa para a criação do "Acervo do Choro de Pelotas", tendo como base a construção de um acervo físico e digital de memória ligado ao Choro e as práticas musicais relacionadas ao músico Avendano Júnior, sendo adicionado ao Projeto o subtítulo "construção de um arquivo colaborativo da música e memória de Pelotas e região".

[6] Professor do Curso de Bacharelado em Flauta Transversal. Entusiasta do Choro, conviveu com Avendano Jr., Aloyn Soares e os integrantes do Regional, frequentando o Liberdade, tanto da Rua General Netto, quanto da Rua Marechal Deodoro. Em 2004 deu início ao Projeto de Pesquisa "Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas". Participou de diversas apresentações com o Regional, tendo oportunidade de dedicar um choro a Avendano - "Meu Amigo Avendano" - e ser contemplado pelo amigo com um outro - "Era só o que flautava" - e também uma valsa - "Consideração" - ao amigo Aloyn Soares.
[7] Ana Paula Silveira em Antropologia Social - UFPel; doutoranda em Antropologia - UFPel.
[8] Mestre e Doutor em Etnomusicologia pelo PPGMUS -UFRGS.

Com concepção não acumulativa de arquivo, pelo contrário, o Acervo propõe que este espaço seja construído como um local não essencialmente arquivístico. Buscando um "arquivo vivo" pretende-se construir um local de compartilhamento de saberes e memórias a partir de gestos, oralidades, danças, movimentos, cantos e performances, (TAYLOR, 2013).

Este novo momento do Projeto é marcado pela feliz parceria com o Clube do Choro de Pelotas, grupo formado em 2014 por músicos locais órfãos do Bar Liberdade e novos entusiastas do Choro. A partir do início desta parceria a presença dos professores Rafael e Raul nos ensaios e encontros do Clube traz o grupo para dentro de espaços da Universidade, encontrando-se no prédio do Conservatório de Música, Estúdio do Campus II ou Centro de Artes. A presença dos alunos interessados em aprender e a conhecer o Choro torna os encontros do Clube uma atividade de extensão.

De lá pra cá, um extenso número de atividades foram realizadas pelo Clube do Choro de Pelotas, este agora formado por músicos locais, alunos e professores da UFPEL. A produção acadêmica também teve um substancial aumento, quatro alunos da UFPEL realizaram seus Trabalhos de Conclusão de Curso (Música Popular, Violão e Flauta) com um direcionamento ao Choro, além de artigos e comunicações destes e outros graduando em eventos científicos.

Entre as produções do Clube do Choro e projeto "Avendano Júnior" se destacam:

- Acervo do Choro de Pelotas (2017)
- Cadernos do Choro de Pelotas (2018)
- Série "Choro em Casa" (2020)
- Programa "Roda de Conversa" (2020)
- Album "Clube do Choro de Pelotas Vol I (2020)
- Revista do Choro de Pelotas (2021)
- 1° Festival Municipal de Choro de Pelotas (2021)
- Programa de Rádio "Roda Livre" (2021 - atualmente)
- 1° Fórum Estadual do Choro - RS (2022)
- Oficina "Encontros no Choro" (2022 - atualmente)

O Acervo do Choro de Pelotas, ligado a Rede de Museus da UFPel, conta até o presente momento com dez coleções. Cada coleção é cedida por um músico, entusiasta, parente de chorão ou pesquisador ao projeto. Estes documentos são digitalizados e divulgados por via da plataforma WordPress e Tainacan - um software livre, flexível e potente para criação de

repositórios de acervos digitais em WordPress - criado pela Universidade de Brasília, através de um projeto iniciado em 2014 sob coordenação do prof. Dr. Dalton Martins.

Recentemente a equipe do projeto realizou o lançamento da primeira de uma série de entrevistas a serem produzidas em parceria com a Profa. Dra. Cíntia Langie[9] do curso de Cinema da UFPEL. Intitulado "Milton Alves: Amizades, Serenatas, Choro e o Liberdade", o audiovisual contribui para o objetivo do Acervo de trazer os sujeitos sociais estudados para o protagonismo na construção do conhecimento (pesquisa ação-participativa[10]).

O período de pandemia fez o coletivo migrar sua atuação para os formatos online, assim como a pesquisa, como aponta Nedel Oliveira: "A chegada da pandemia da COVID-19 fez com que as relações sociais se transportassem, quase que em sua integralidade, para o mundo digital e a pesquisa também assim o necessitou fazer."

Nesse contexto, a série de entrevistas "Roda de Conversa" foi realizada online. Nesta oportunidade membros do clube se revezaram entrevistando diversos atores sociais importantes para a música de Pelotas e região, memorialistas e detentores das coleções do Acervo numa grande contribuição para preservação da memória do Choro na região. Estando boa parte das entrevistas gravadas e disponibilizadas no Youtube do Clube no Choro nos utilizamos de alguns desses depoimentos para o presente trabalho[11]. Posteriormente a série se estende a pesquisadores como Cibele Palópoli[12] e Everson Moraes[13].

Todas estas atividades, produções, rodas e apresentações dos últimos anos resultaram na oficina "Encontros no Choro" pela demanda de um espaço democratico de aprendizagem e prática do Choro para além das rodas realizadas no Mercado Público de Pelotas. Realizada desde 2022 nas dependências do Centro de Artes da UFPel, a oficina oferta aulas de violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, sopros, pandeiro e percussão. Uma colaboração de professores dos cursos de música da UFPel, alunos do bacharelado e membros do Clube do Choro, que atende a diferentes perfis de interessados no Choro.

Quem foi Aloyn Soares

Nascido no ano de 1931, na localidade de Teodósio[14], Aloyn desde criança foi introduzido ao mundo da música por seu pai, que trabalhando com madeira tinha

[9] Mestra em Comunicação Social e Doutora em Educação.
[10] THIOLLENT (2003)
[11] As seguintes entrevistas foram utilizadas como referências: Gilberto Soares, Milton Alves e Gustavo Haical.
[12] Professora Dra. em Música, Cibele é uma pesquisadora ativa e importante no universo do Choro.
[13] Importante pesquisador do Oficleide, é mestre com pesquisa sobre o instrumento pela UFRJ.
[14] Antiga localidade Pelotas, hoje bairro da cidade de Capão do Leão.

possibilidade e habilidade para construir instrumentos. Assim, em um ambiente propício, todos os filhos eram incentivados a tocarem um instrumento, o que de fato aconteceu.

Em entrevista a Pinheiro e Mustafé (2020), Gilberto, filho de Aloyn, conta que em um só violão, três irmãos executavam um número musical demonstrando, desde tenra idade, um nível de elaboração e prática. É importante lembrar, que na época, a música era executada sobretudo ao vivo; além disso, não eram todas as casas que tinham rádio, e aquelas que o possuíam eram onde reuniam-se amigos e vizinhos para ouvir os tradicionais programas de rádio.

Na adolescência mudou-se para a região do Porto em Pelotas, região sempre lembrada como boêmia pelos músicos da geração de Aloyn, como nos conta Milton Alves[15]:

> No meu tempo, quando eu me criei na zona do porto, [...] era uma zona boêmia.. [...]… hoje já nem tanto porque o porto foi desativado… mas no meu tempo era uma zona boêmia, onde se cultuava muito a Música Popular Brasileira, entre ela, o Choro, sem dúvida o Choro… (Entrevista de Milton para o Acervo do Choro de Pelotas, 2023)

Ainda conforme Milton Alves (2023), Aloyn não fez parte dos primeiros encontros do grupo de amigos que viria a compor mais tarde o Regional formado por Avendano. Este grupo inicial, conforme nos relatou Milton, se encontrava diariamente no Bar do "Seu João Laranjeira" (Rua Benjamin Constant esquina João Pessoa) no final do dia. Foram encontros importantes para consolidar o Regional, tendo Avendano como solista, inspirado em seu ídolo Waldir Azevedo.

Ao longo dos anos, Aloyn foi desenvolvendo sua competência e habilidade na prática do violão de sete cordas, que ele mesmo adaptou: inseriu com habilidade uma corda a mais em um violão de seis cordas, prática que herdou do pai. Ele também criou outros instrumentos, como um "bandoquinho", isto é, um instrumento duplo misto de bandolim e cavaquinho. Além disso, tocava outros instrumentos como cavaquinho, bandolim, rabeca, gaita de boca e de oito baixos.

Com um ouvido excepcional e impressionante intuição harmônica, Aloyn acompanhou diversas cantoras e cantores em Pelotas e aqui fazemos menção especial à cantora Carmen Lúcia: no processo de elaboração da "Coleção Julinho do Cavaco" para o Acervo do Choro de Pelotas, foi encontrada uma fita cassete na qual Aloyn acompanha ao sete cordas a referida cantora.

É no Bar Liberdade que Avendano e Aloyn desenvolvem a cumplicidade musical. Seu filho Gilberto relata, em entrevista ao Clube do Choro de Pelotas apresentado por João Pinheiro e Gustavo Mustafé, que não recorda de ver os dois parceiros ensaiarem, mas sim do

[15] Milton Alves é violonista de sete cordas e parceiro de Avendano desde o serviço militar obrigatório. É responsável por apresentar diversos chorões a Avendano, como Aloyn e Possidônio.

pai criando o acompanhamento ao violão em casa, lembrando de melodias que Avendano ia criando e apresentando com o grupo no bar.

Uma importante referência para a pesquisa sobre Aloyn é o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de João Francisco Pinheiro Neto intitulado "O VIOLÃO SETE CORDAS DE ALOYN SOARES: um estudo de trajetória" (2018). Este TCC foi apresentado como conclusão do Curso de Bacharelado em Música Popular, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e, até o momento, é a principal fonte de informações sobre Aloyn.

Conforme Haical (2020) Aloyn também mantinha o hábito de receber músicos em casa, não se restringindo a chorões. Bandoneonistas de tango por exemplo visitavam o ilustre multi instrumentista. Como ofício principal, a mecânica era sua atividade, com muita facilidade para serviços manuais, como vimos na adaptação de seu sete cordas e na criação de instrumentos. Aliás, Haical, então jovem interessado em choro, foi um dos que conviveu com Aloyn na residência do mestre.

É de sua atuação no grupo liderado por Avendano que hoje temos acesso ao que consideramos um de seus grandes legados: a execução impecável ao violão sete cordas em uma série de choros de Avendano e também de serestas, na voz de Roberval Silva. Estes registros foram realizados por Gabriel Victora - pesquisador, pianista e apaixonado pelo Regional - no Bar e Restaurante Liberdade da General Netto, entre agosto e setembro de 2001.

O interesse nos contrapontos de Aloy

No filme "O Liberdade" (2001) - longa metragem realizado pela Moviola Filmes - Gabriel Victora executa ao piano o choro de Avendano, "Onde Você Estiver", com os baixos de Aloyn Soares e fala:

> O cérebro da banda era o Avendano, o coração era o Aloyn, ele era um cara que tinha um talento natural extraordinário, difícil de achar alguém com talento pra música desse nível. Ele chegava lá no bar com aquele violão dele de 7 cordas, que na verdade era um violão de 6 cordas, que ele tinha adaptado pra botar mais uma. E chegava e ligava naquele alto falantezinho pequenininho que tinha, com aquele cara de emburrado e ai [imita Aloyn tocando], com um negocinho no dedão pra fazer o bordão, e começava a sair aquela música, ele começava esquentando… e fazendo umas frases assim que eu ficava "olha só…" e ele se juntava com o Avendano e eles tinham uma sintonia perfeita, era um contraponto, uma invenção a duas vozes de Bach os dois tocando junto.

Outros músicos, em especial os violonistas sete cordas, também já fizeram transcrições e estudos das melodias de Aloyn. Sua importante contribuição para a música de Avendano entre os entusiastas do instrumento e do Choro é unânime.

Interessados no violão de Aloyn, Vasco Azevedo, Gustavo Mustafé, Guilherme Sperb, músicos da fase recente do Clube do Choro de Pelotas, também desenvolveram transcrições dos baixos de Aloyn nos choros de Avendano, não por acaso todos violonistas.

Na condição de aluno do Curso de Bacharelado em Música Popular da UFPEL e estudante do violão de sete cordas, meu interesse em aprender os contrapontos de Aloyn foi inicialmente ouvindo gravações do Bar Liberdade e tendo acesso às poucas partituras disponibilizadas pelos colegas. Diversas obrigações[16] foram passadas de maneira oral pelos colegas do Clube, Rui Madruga e Vasco Azevedo durante os encontros semanais do grupo. Baixarias dos choros Doce Balanço e Liberdade desenvolvidas por Aloyn, conforme o registro das gravações de Gabriel Victora, eram frequentemente utilizadas nas Rodas de Choro.

Recentemente, devido à demanda do Clube do Choro de Pelotas de tocar os temas de Avendano, foi necessário tirar de ouvido outras baixarias desenvolvidas por Aloyn, a partir das gravações de 2001 no Liberdade. Através de um processo de ensaio e escolha de repertório, a composição "Vai e Vem" foi a responsável por despertar com mais incisividade a curiosidade sobre o baixo no sete cordas de Aloyn e também sobre todo o acompanhamento realizado pelo Regional de Avendano.

Num primeiro momento não conseguimos executar o choro por meio da leitura do Caderno produzido por Luiz Machado. Uma exceção no repertório de Avendano, "Vai e Vem" tem um arranjo com elementos camerísticos, indo além das levadas recorrentes deste repertório (choro, choro sambado, valsa, baião, maxixe).

Nos últimos meses, as transcrições ganharam novos horizontes com a idealização de uma nova edição do caderno de músicas de Avendano, no qual se pretende adicionar os contrapontos de Aloyn, julgando esses baixos essenciais para a compreensão e originalidade deste repertório.

O processo de transcrição

Para a nova edição do Caderno de Avendano, daremos prioridade para as músicas que compõe um novo Álbum do Clube do Choro de Pelotas composto por um repertório exclusivo de Avendano (ainda não lançado). Dessa maneira, estão sendo reunidas as transcrições feitas pelos colegas já citados, e novas transcrições estão sendo realizadas. Visando maior fidelidade ao violão de Aloyn, temos a preciosa colaboração do Prof. Ivanov Basso (UFPEL) para

[16] Obrigações: "são frases melódicas corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original" (BRAGA, 2002, 35).

realizar possíveis correções nas partituras, contribuindo assim com sua experiência e habilidade e competência na percepção.

Além do choro "Liberdade", que foi publicado com os baixos de Aloyn no "Cadernos de Choro de Pelotas", e da transcrição realizada por Guilherme Sperb de "Onde Você Estiver" publicada na Revista Choro do Choro de Pelotas, os temas "Rita 30 Anos", "Mimoso", "Setenta" e "Doce Balanço" foram disponibilizados por Vasco Azevedo, sendo as duas primeiras transcrições de sua autoria e as outras duas de Gustavo Mustafé.

Os choros "Vai e Vem" e "Viu Como Agrada" foram transcritos recentemente. Em ambos os casos o processo de transcrição se iniciou sem grande rigor pois o objetivo era de estudo pessoal e ter recursos para os arranjos junto ao Clube do Choro. Com a possibilidade da publicação do caderno, os dois temas foram novamente apreciados e agora devidamente transcritos e revisados pelo Prof. Ivanov.

Pretende-se que esse processo de transcrição se estenda a outros choros como: "Não me Queiras Mal", "Oi…Tenta", "Os Novos Chorões", "Assim Traduzi Você", todos presentes no álbum a ser lançado pelo do Clube do Choro de Pelotas. No caso de "Os Novos Chorões", tema que não foi gravado em 2001, pretende-se transcrever os baixos da gravação contida na coleção de Luiz Machado.

Posteriormente será necessário fazer uma escolha para a publicação do caderno com melodia e contraponto, visto que fora exceções, esse tipo de cadernos não são escritos por extenso, e sim apenas uma vez cada parte. (Exemplo: um choro com forma rondó AABBACCA, aparece nas partituras geralmente ABC com a utilização de saltos de casa, podendo ter introduções, pontes ou codas).

Nesse sentido não teremos grandes dificuldades, visto que na gravação de referência (2001) Aloyn executa variações de um mesmo motivo no fraseado de baixarias nas repetições de seções, ou seja em poucos trechos será necessário escolher entre as diferentes frases ou conduções, e sim escolher entre a variação de um mesmo motivo.

Considerações finais

A prática do Choro em Pelotas tem encontrado diversos adeptos nos últimos anos, associado aos projetos relacionados ao choro que englobam o Clube do Choro de Pelotas e os cursos de Música da UFPEL, em especial o Bacharelado em Música Popular, sendo fruto de uma prática social antiga envolvendo a geração de Aloyn, Avendano, Milton, e todos os chorões e seresteiros de sua época, tendo como centro dessa prática o Bar e Restaurante Liberdade.

Pretende-se que ao continuar o processo de transcrição destes baixos, com foco para as gravações da obra de Avendano Jr., abra-se caminho para análise, aprendizagem e difusão da prática do violão sete cordas e do repertório local de Choro.

Por isso consideramos importante a pesquisa e a divulgação dos baixos criados e executados por Aloyn, valorizando sua importância no contexto local do Choro, sua influência, a Seresta, e o violão sete cordas nas composições de Avendano. Nesse sentido notamos ainda a necessidade de uma coleção "Aloyn Soares" no Acervo do Choro de Pelotas.

Pretende-se que a divulgação dos baixos desenvolvidos por Aloyn Soares no violão de sete cordas, seja por meio de partituras, e novas gravações contribua para preservação da memória do Choro em Pelotas de um exímio sete cordas em Pelotas. A pesquisa sobre gravações, como aquelas realizadas por Luiz Machado e também por Gabriel Victora, de onde tivemos oportunidade de extrair a musicalidade de Aloyn são de grande valor.

Respeitando a inquestionável autoria do repertório de Avendano Júnior, ressaltamos a colossal contribuição de Aloyn para o conjunto de sua obra. Vários de seus contrapontos tornaram-se obrigações entre os chorões locais e ao conhecer os choros de Avendano por meio das gravações que Aloyn participa, as baixarias do violão tornam-se parte da músicas, intrínsecas a sua execução.

Portanto preservar a memória de Aloyn Soares é fundamental para o Choro e a música em Pelotas. Sua relação, sobretudo humana, com o grupo de amigos que desenvolveu por décadas a prática do choro, somada à sua capacidade criativa e capacidade técnica sucederam em um grande legado para o Choro e o violão sete cordas em Pelotas e no Rio Grande do Sul.

Referências

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 cordas*: teoria e prática. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2004.

BRAGA, Reginaldo Gil. Memória e Patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade. *Música e Cultura*, Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Porto Alegre, 2014, v. 9, n.1, 2014.

PALOPOLI, Cibele. *Violão velho, Choro novo*: processos composicionais de Zé Barbeiro. 2018, 266 f. Tese (Doutorado PPGMUS ECA) – Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11092018-162324/publico/CIBELEPALOPOLIVC.pdf

CARVALHO, Thaís de Freitas. *Um Lugar Chamado Liberdade*: Música popular, tradição e boemia em Pelotas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal de Pelotas, 2010. Disponível em: https://docs.ufpel.edu.br/index.php/s/rm3Iil0cEChnw1O

NEDEL OLIVEIRA, V. H. Desafios para a pesquisa no campo das ciências humanas em tempos de pandemia da COVID-19. Boletim de Conjuntura (BOCA), Boa Vista, v. 5, n. 14, p. *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – João Pessoa, 2021 8 93–101, 2021. DOI: 10.5281/zenodo.4513773 . Disponível em: http://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/211. Acesso em: 20 jun. 2021.

PINHEIRO, J. F. N. *O Violão de Sete Cordas de Aloyn Soares*: um estudo de trajetória. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música Popular). Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/bachpopmus/files/2019/04/tcc_joao_anotado_luis-1.pdf

SILVEIRA, Ana Paula L. Relatório do Projeto de Pesquisa: "Avendano Júnior: a tradição do choro em Pelotas". *Cadernos do LEPPARQ* – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio. Vol. I, nº2, 2004, pp. 137-144

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2011.

VELLOSO, Rafael *et al*. O Acervo do Choro na Roda: processos de estruturação da memória do choro, seus músicos e público em Pelotas e região. *Anais da... Semana dos Museus da UFPel* ; org. Andréa Lacerda Bachettini, Eleonora Campos da Motta Santos. – Pelotas : Ed. da UFPel, 2021. – v. 5, pp.88-98. Disponível em https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/asm/issue/viewIssue/1091/408, em 15/04/2022.

Entrevistas

Gilberto Soares para o Acervo do Choro de Pelotas, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nGqhdON_awU&t=3941s

Gustavo Haical para o Acervo do Choro de Pelotas, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SrN8nNSxaNI

Milton Alves para o Acervo de Choro de Pelotas, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KHQW99FxZOA

"MILTON ALVES: Amizades, Serenatas, Choro e o Liberdade" 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eUtzX9B6Dk0

CHORO EM COMUNIDADE
Experiências mediadas pelo som

Pablo Garcia da Costa
Universidade Estadual do Ceará
pablo.garcia@uece.br

GT 10 - O Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias e diversidade na contemporaneidade

Resumo: Este trabalho apresenta reflexões breves sobre o Grupo de Choro da UECE e sua relação com a prática musical do choro associado a contextos diversos de produção sonora. Ao investigar trajetórias e experiências do Grupo de Choro da UECE, este estudo examina as experiências individuais de cada integrante, revelando-os como agentes envolvidos em processos de ensaio, preparação e apresentação de repertórios do choro. A partir da percepção de sons específicos, identificados como elementos característico do choro, busca-se revelar como músicos lidam com suas experiências, reorganizando cada uma de suas referências musicais práticas, técnicas, literárias em um lugar de prática que funciona também como contexto de convergência, divergência e mediação de saberes musicais. A partir dos exames supracitados busco compreender as dinâmicas e significados dos espaços em que o choro é praticado por cada integrante do Grupo de Choro da UECE, relacionados num trânsito entre Curso de Música da UECE e demais lugares na cidade de Fortaleza (CE). Me apoio nas reflexões de Hennion (2002) e Machado (2010) sobre mediação cultural e trânsito de referências musicais, Becker (1977) para que possamos compreender e identificar mundos artísticos do choro, Straw (1991, 2006) para melhor compreensão do conceito de comunidade do choro, associada às reflexões de Magnani (2002) sobre minha aproximação como pesquisador no contexto investigado para clarificar as diferenças e lógicas internas da percepção do som e prática musical na constituição de suas identidades e pertencimentos relacionadas ao choro enquanto comunidade e gênero musical.

Palavras-chave: Choro; mediação; comunidade; mundos artísticos.

CHORO MUSIC IN COMMUNITY
Experiences mediated by sound

Abstract: Investigating trajectories and experiences of the Choro Group of UECE, this study examines the individual experiences of each member, revealing them as agents engaged in processes of rehearsal, preparation, and presentation of choro repertoires. Through the perception of specific sounds, identified as characteristic elements of choro, the aim is to reveal how musicians deal with their experiences, reorganizing each of their practical, technical, and literary musical references into a practice space that also functions as a context for convergence, divergence, and mediation of musical knowledge.
Building upon the aforementioned examinations, I seek to understand the dynamics and meanings of the spaces in which choro is practiced by each member of the Choro Group of UECE, related in a transit between the Music Course of UECE and other places in the city of Fortaleza (CE). I draw on the reflections of Hennion (2002) and Machado (2010) on cultural mediation and the transit of musical references, Becker (1977) so that we can understand and identify artistic worlds of choro, Straw (1991, 2006) for a better understanding of the concept of the choro community, associated with the reflections of Magnani (2002) regarding my approach as a researcher in the investigated context to clarify the differences and internal logics of sound perception and musical practice in the constitution of their identities and belongings related to choro as a community and musical genre.

Keywords: Choro Music, Mediation, Community, Artistic Worlds.

Contexto do grupo

O Grupo de Choro da UECE, formado por músicos/estudantes do curso de música da Universidade Estadual do Ceará – UECE é o foco do presente trabalho. Nesse contexto há a problematização sobre os lugares em que músicos de choro se encontram para tocar um tipo de música de gosto compartilhado. Consideramos as rotinas de ensaios entre observações e

problematizações da pesquisa, por se revelarem ricas e complexas dinâmicas de troca, tudo isso mediado pelo som percebido pela escuta, imaginado por tradição e inovação e idealizado pela performance. Tanto o som musical, como as falas dos integrantes, partituras e fonogramas são objetos de análise como mediadores. Sobre o conceito de mediador cultural é possível supor que alguns agentes são mais mediadores do que outros, porque acessam mais universos socioculturais, supondo que os universos possam ser claramente delimitados. Hennion (2002) Propõe que tudo é mediação, todos são mediadores e as sociedades são compósitas.

Observei momentos de preparação de repertório, arranjo, ajustes das músicas durante ensaio e revisão após as apresentações. Os eventos foram organizados em etapas. Inicialmente sobre aquisição das informações básicas do repertório do choro. Segundo sobre interpretação do choro, a partir de conhecimento prévio de estilo e gênero. Terceiro sobre leitura versus interpretação e quais serão os referenciais admitidos e quarto sobre processo composicional, ao lançar mão de referências além do choro para compor suas músicas e indicar modelos considerados ideais para o resultado da performance. Em cada um desses estágios, percebi entre os integrantes diversas manifestações, desde interferências dando sugestões, aprovação, crítica, ou mesmo diálogos, apresentando informações adjacentes sobre choro, enquanto um mundo artístico.

Os momentos têm um ponto em comum, mediação. A questão orbita sobre dois pontos de vista; de fora, um grupo musical que se resume como grupo de choro e iguala seus integrantes todos como chorões. De dentro, um coletivo de integrantes, cada um com trajetórias e experiências anteriores e contemporâneas às atividades do grupo de choro da UECE. É a partir de uma abordagem sobre olhar de dentro um grupo e suas dinâmicas de relações e ajustes, que me posiciono como sujeito sensível ao olhar e ouvir o grupo, entrando nas dinâmicas da prática mediada pelos diversos diálogos e elementos que fazem parte das rotinas. “Olhar de dentro e de perto”, conforme orienta Magnani (2002, p. 14), funciona como reflexão para esse caso.

Mediando o choro em comunidade

Por mediação, dois autores discorrem sobre o termo. Hennion (2002) propondo uma sociologia da música que atente para as pessoas fazendo música tanto quanto o estudo da obra musical e Machado (2010), sobre a polca e o batuque como mediadores culturais que transitavam entre os contextos da música erudita e popular.

Hennion (2002) propõe o termo mediação como categoria analítica para lidarmos com a relação entre obra de arte, criação, recepção e fatores sociais. O texto aborda a relação entre

música, sociologia e a compreensão da arte em seus aspectos estéticos e sociais. A ênfase na mediação também leva à compreensão da obra de arte como um produto das interações entre gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições. Ao contrário de muitas outras formas artísticas, a música não se apresenta com um objeto visual tangível a ser examinado e contestado. O que se desenrola é certamente a música, mas essa interpretação é apenas uma faceta do todo.

No contexto do Grupo de Choro da UECE a partitura é documento comum para os solistas, especialmente na área de sopros, lendo melodias e contracantos. Os responsáveis por harmonia, especificamente violão e cavaquinho leem mais acordes e menos notas escritas na pauta, e em alguns casos, tocam de ouvido[1]. Para o contexto do choro, mediação como categoria analítica precisa considerar além da partitura, também os discursos, o som e a performance. A escuta se caracteriza como uma importante ferramenta cognitiva em todo o processo, antes, durante e depois da performance com fins de apreensão dos materiais sonoros. Para os integrantes, o gênero musical antecipa como se define o grupo; grupo que toca choro. A partir do nome Grupo de Choro da UECE, choro é tanto fim como meio.

Ainda sobre mediação, Hennion discorre sobre receptividade e "musicalização de nosso gosto por música" (2002, p. 06). A música não é apenas recebida passivamente, mas interage com a figura do compositor e com os ouvintes, moldando-se mutuamente ao longo do tempo. Sua obra é incorporada à composição de seus seguidores, que gradualmente desenvolvem a apreciação musical moderna.

Especulo que o mesmo se aplique a compositores ou instrumentistas do choro. Especialmente quando obras como os livros de Henrique Cazes (1999), Carlos Almada (2006), Henrique Neto (2017) e tantos outros que surgiram nas décadas recentes, apontam um conjunto de compositores como Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth, como pilares que consolidaram o gênero choro, e instrumentistas como Jacob do Bandolim, ou Dino 7 Cordas, definidores de um estilo de tocar choro.

A musicalização ou orientação do gosto pela música é destacada como a formação de uma competência que permite apreciar obras de acordo com um padrão de especialistas. Hennion ainda reflete sobre a relação dos músicos com elementos que são orientadores para formação musical por meio de gravações, mas também como a partitura passa a ser um lugar de revisão a partir do processo de escuta. Para o autor, como descrevi anteriormente, todos,

[1] Paula Veneziano (VENEZIANO VALENTE, 2018), Pedro Aragão (ARAGÃO, 2011) e Mário Sève (SÈVE, 2016), produziram discussão sobre tocar de ouvido no contexto do choro a partir de algumas abordagens: memória musical, criatividade para variar sobre o tema, improvisação e estratégia para contornar a falta de habilidade para ler o código escrito na partitura.

materiais e pessoas, são mediadores. Tudo é mediação, ainda que em um grupo heterogêneo. Suas discussões não descartam o material musical, mas consideram as pessoas como agentes nesse processo de mediação. Esse mesmo material é apresentado por Cacá Machado a partir do conceito mediação cultural, quando discorre sobre o batuque, a polca, a síncope a partir das obras de Ernesto Nazareth e Henrique Alves de Mesquita.

> Para caracterizar essa capacidade híbrida e mercurial que a música tem em percorrer vários estratos socioculturais, acredito que a ideia de mediação cultural seja mais precisa para o nosso caso. A questão é que o termo unificação traz embutida a ideia de harmonia ou pacificação dos opostos enquanto o termo mediação descreve mais especificamente a noção de trânsito ou troca entre os opostos. (MACHADO, 2010, p. 121)

Segundo Machado, a forma como esses elementos eram tratados permitiam que a polca ou o batuque, por meio de adaptações, penetrasse e transitasse em diferentes ambientes da sociedade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

O ponto em comum entre os dois autores é mediação, ainda que os conceitos se desenrolem de maneiras distintas. Hennion apresenta uma visão mais ampla em que considera sujeitos e materiais e Machado apresenta elementos musicais que foram adaptados para diferentes contextos de apresentação musical. Mediação para o contexto do Grupo de Choro da UECE abre a perspectiva tanto para refletir sobre a maneira como a música do choro se apresenta para o grupo, bem como é apresentada pelo grupo em diferentes ambientes. Por se tratar de um grupo formado no curso de música da UECE, e seus integrantes serem estudantes de graduação, parte das apresentações musicais do grupo têm uma espécie de prefácio que anuncia o programa e explica os objetivos perseguidos durantes os ensaios. A apresentação é uma consolidação do processo de preparar repertório musical, um meio de chamar a atenção para uma escuta sobre elementos musicais e maneiras de tocar que o grupo considera característicos do choro, distintas das maneiras de escutar em um curso superior de música orientado por referências estéticas da música de concerto.

Quando se apresentam em lugares fora da universidade para um público mais voltado para a apreciação do que para a análise, esse discurso de apresentação do repertório muda. O repertório muda um pouco, oferecendo obras palatáveis ao gosto geral, mas também instigando para percepção da diversidade que pode existir nos mundos do choro.

É desse processo de escuta e reflexão que emerge a mediação cultural para lidar com o que Machado descreve sobre adaptações e inserções dos elementos da música popular em diferentes contextos e trânsitos.

Quando os integrantes do Grupo de Choro da UECE estão tocando, especialmente em lugares descontraídos, não há necessidade de defesa ou anunciação daquela música como popular. Em contrapartida, um grupo com Choro eu seu nome soa como um demarcador que afirma posição do gênero musical, um representante da música popular, especialmente quando estão em discussão revisão e crítica sobre espaços historicamente constituídos pela hegemonia de música erudita.

Demarcação aqui parte da percepção de um de complexo em dois níveis, o curso de música e suas diferentes práticas musicais, muitas delas ancoradas em repertórios e gêneros musicais particulares, numa lógica interna e especializada de percepção das diferentes culturas, e o curso de música percebido externamente como tudo o que se faz lá é música, ainda que seja percebido como um espaço de diversidade, o termo música funciona como um guarda-chuva generalizante.

Além do Grupo de Choro da UECE, outros projetos como orquestra sinfônica e grupo de flauta transversal, eventualmente inserem em seus repertórios alguns choros, especialmente obras mais conhecidas do público em geral. Muitos sons do curso de música representam e constituem grupos que fazem parte de coletividades imaginadas maiores e transcendem os limites do curso. Contudo, os estudantes também fazem distinções entre áreas menores diferentes, revelam tensões e ajustes entre as fronteiras internas do curso e do grupo. Embora do lado de fora o Grupo de Choro da UECE e mesmo a faculdade de música sejam frequentemente representadas como um espaço delimitado, por dentro há muitas divisões importantes.

Mundos do choro e seus tipos

Howard Becker, em Mundos Artísticos e Tipos Sociais (BECKER, 1977), nos dá um panorama de exemplos e comportamentos de uma rede coesa em que está presente o tipo artista popular, entre outros, para compreendermos de que forma no mundo artístico as pessoas se conectam e trabalham em torno da produção artística e seus ajustes para o resultado final.

Elizabeth Travassos (2005) corrobora Becker e destaca um aspecto significativo das trajetórias acadêmicas de estudantes de música em um curso superior. A interação entre círculos de estudantes com interesses em comum amplia a movimentação entre diversos cenários musicais. Ingressar em uma instituição de ensino superior de música implica em desenvolver habilidades para saber como transitar entre diferentes ambientes musicais, ajustar expectativas e sintonizar a sensibilidade conforme as circunstâncias.

Becker descreve artistas populares como sujeitos que produzem sua arte desligados do compromisso de ser artista no caráter técnico formal, mas, por "estarem bem integrados num mundo em que as convenções de sua arte são bem conhecidas", essa característica também os assemelha a outro tipo artístico, o canônico, pois "servem facilmente de base para a ação coletiva." (BECKER, 1977, p. 22)

Um trabalho artístico é realizado a partir de uma ação coordenada por todas as pessoas de um dado contexto. O grupo de choro se constitui de vários instrumentistas. Também o que os difere é o nível de engajamento em distintas funções. Embora tocar seja a mesma atribuição para todos, quem faz os arranjos, revisa as performances durante o ensaio se destaca e acaba por ser legitimado com algum destaque. As músicas apresentadas como produto final resultam das articulações de um coletivo, mediadas pela escuta, crítica e revisão sobre como se lê e toca choro solo ou em conjunto.

Há elementos estruturantes do choro que podem ser percebidos em fonogramas, partituras ou mesmo durante uma performance, seja escutando uma música tocada por um conjunto ou atentando para detalhes específicos de cada instrumento. Parte dessas convenções se consolidam e compõem uma espécie de memória coletiva do gênero e seus estilos. Subjetivamente um músico apresenta particularidades, mas ainda assim orientado pela tradição oral, e em alguns casos, somado com alguma referência de material didático.

Uma literatura básica pode ser adotada para entender as estruturas e o discurso musical nas obras do choro[2]. Outro conjunto pode ser específico sobre as frases, dando ênfase para elementos estilísticos de direções melódicas e ornamentos, revelando um tipo de sotaque[3]. Oscar Bolão (BOLÃO, 2003) sugere uma escrita de ritmos com as devidas acentuações para o pandeiro e Henrique Neto (NETO, 2017) apresenta ritmo como um conjunto de levadas utilizáveis para instrumentos harmônicos e rítmicos, como também condução rítmica do que se chama de levada, mas também de encadeamento de acordes[4]. Em paralelo, mas associado às funções de harmonia, Rogério Caetano, Henrique Neto e Luiz Otávio Braga[5] apresentam farto material de estudo sobre baixarias, contracantos, baixarias e dobras melódicas no violão de 7 cordas junto ao tema principal[6]. Ainda assim, é consenso entre os integrantes do grupo de

[2] Em Estrutura do Choro (ALMADA, 2006), apresenta análise e descrição das estruturas do choro divididas em melodia e harmonia.
[3] Recomenda-se a leitura sobre estilo e gênero feita por Mário Sève especialmente o capítulo "Estilos e gêneros relacionados ao choro" e seus conceitos (SÈVE, 2015, p. 61). E do mesmo autor, Vocabulário do Choro (SÈVE, 1999).
[4] Sobre acompanhamentos rítmico-harmônicos (PEREIRA, 2007), José Paulo Becker (BECKER, 2013) ambos direcionados ao violão de 6 cordas. Específico sobre o cavaquinho, recomenda-se (CAZES, 2010).
[5] CAETANO, 2010, NETO, 2017 e BRAGA, 2004 respectivamente.
[6] Sobre baixarias no violão de 7 cordas, recomenda-se e.

choro que a escuta é uma ferramenta poderosa. Os discos passam a ser mediadores e orientadores desse conjunto de convenções.

Howard Becker propõe "localizar grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte" (BECKER, 1977, p. 10). O autor acredita que seja possível haver vários mundos existindo e coexistindo, e por meio dessas ramificações, estabelecer uma teia de relações simbiótica ou cooperativas.

Quando Becker postula sobre localizar pessoas em cooperação mútua, fazemos a paráfrase para algo sobre localizar e identificar pessoas que estejam em cooperação na produção de choro, ou dos choros da cidade de Fortaleza (CE), como essas práticas são articuladas a partir da agência dos músicos integrantes de um ou mais grupos, mas que transitam entre vários lugares e essa cooperação se configura como mundo do choro e circuito.

É importante considerar o valor atribuído em consenso pela comunidade, os sujeitos do grupo são artistas. Não é propriamente um grupo de formação musical, no sentido educacional, ainda que, alinhado também com a tese de Luciana Fernandes Rosa[7] sobre educação musical e transmissão de saberes no contexto do choro. Mas entendo o contexto do Grupo de Choro da UECE e suas conexões a partir de seus integrantes com outros mundos artísticos. Ao inserir Becker e sua definição de mundos artísticos percebemos níveis diferentes de agrupamentos de músicos e senso de comunidade.

Lugares do choro e a relação entre músicos

Embora esteja se discutindo sobre um grupo musical de contexto urbano que não se via inicialmente como parte de uma grande comunidade, esse grupo, por meio de seus integrantes se alinha com outros grupos e contextos de prática do choro distribuídos pela cidade de Fortaleza (CE), esse processo de articulação gera um fluxo de saberes organizados, conectando pessoas que praticam choro em bares e demais casas noturnas, e convidando-as para participar de atividades organizadas na faculdade de música, procurando promover encontro com debates, oficinas e relatos sobre história, teorias e prática do gênero na cidade.

Percebo que uma análise sobre o termo comunidade fornece dados para crer que a terminologia se adeque melhor como categoria analítica para reflexão sobre o grupo observado, o gênero musical choro e seu significado nas relações estabelecidas entre os integrantes do grupo com outros músicos da cidade.

[7] ROSA, Luciana Fernandes. Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-09032021-143914/. Acesso em: 11 ago. 2023.

Straw (1991) define a comunidade musical como um grupo populacional relativamente estável, cujo envolvimento com a música está enraizado em uma herança histórica geograficamente específica. Há um senso de propósito moldado pela relação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e a herança musical que as fundamenta.

A partir das referências de Anderson (2008) e Shelemay (2011), é possível perceber a conexão entre a música e a formação de comunidades. A formação de uma comunidade musical geralmente se baseia em práticas compartilhadas e na exploração contínua de uma herança musical específica.

No contexto descrito sobre a prática do choro, o propósito e o lugar em si são feitos por pessoas, há uma tradição orientada por biografias, repertórios e história do gênero musical. A prática musical se torna um meio significativo e potencial de expressão e conexão social.

Através da música, identidades são formadas, tradições são revividas e a própria cultura é enriquecida, por meio de experiência e revisão. Will Straw discorre sobre contextos de encontros casuais que revelam certa recorrência de eventos e servem como lugar de prática que se consolida pela memória.

> Encontros casuais em uma rua ou em bares muitas vezes exigem, para serem suaves e bem-sucedidos, o ressurgimento de conexões ou interesses mútuos agora marginais para o resto de nossas vidas. Nesses encontros, e na sua repetição, os saberes são revigorados e as periferias das nossas redes sociais renovadas. Tais ocasiões são como a sedimentação de artefatos ou formas arquitetônicas nas cidades; através deles, a cidade torna-se um repositório de memória. (STRAW, 2006, p. 12)

A casualidade apontada por Straw dá conta de descrever algumas dinâmicas dos integrantes do Grupo de Choro da UECE. A partir de escuta e observação dos ensaios do grupo, alguns relatos informais revelam os lugares que frequentam para ver o que está acontecendo, quem está tocando, o que e como está sendo tocado.

Há na cidade de Fortaleza (CE), durante as noites de segunda-feira, um evento chamado de Sarau do Giz[8] produzido por Tauí Castro, músico pandeirista e ex-aluno do Curso de Música da UECE. O evento acontece no restaurante Giz Cozinha Boêmia, localizado no bairro Meireles, área nobre da cidade. Tauí descreve o evento como sarau, pela diversidade de gêneros musicais e possibilidades de encontro. O evento começa com choro, mas bossa-nova e jazz brasileiro fazem parte do repertório. O formato de organização dos músicos é a roda, e por isso, eventualmente alguns integrantes do Grupo de Choro da UECE frequentam o sarau.

[8] Depoimento de Tauí Castro descrevendo o evento e como o sarau se desenrola por temáticas relacionando-se com músicos das diversas cenas instrumentais de Fortaleza (CE). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W7Dfw1wYu0E. Acesso em: 28 de março de 2024.

No dia 12 de setembro de 2022, o Grupo de Choro da UECE foi convidado como destaque da noite, junto aos demais músicos fixos do sarau.

Eu, Lucas Bessa (violão de sete cordas) e Eric Diógenes (bandolim), dias antes do evento, durante ensaio, conversávamos sobre como funcionava a dinâmica da roda e quem a frequentava. Depoimentos como "lá tem bebida à vontade para quem chegar, sentar junto à mesa e tocar", "o pessoal toca bem" ou "aquele cara do trompete esteve lá" descrevem elementos que nos serviam de interesse. Nesse mesmo lugar, no dia 09 de outubro de 2023, foram convidados os integrantes do grupo Chorando as Pitangas. Queríamos ver o grupo e tocar com alguns dos integrantes que já conhecíamos e admirávamos, especialmente o violonista Alessandro Penezzi e o pandeirista Rafael Toledo. Após cerca de duas horas de evento nos distanciamos da roda eu, Lucas e Eric, e perguntei "não vai tocar hoje?", "já vai sair por que?" e Eric me respondeu: "começou a hora do povo do jazz brasileiro, tô fora".

Depoimentos assim revelam que um lugar tem seus altos e baixos e, a depender da recorrência de alguns desses eventos que geram comentários de aprovação e desaprovação, percebi que os músicos do grupo escolhem se voltam ou não a frequentar esse lugar. Em geral, durante nossos diversos momentos de conversa a pergunta que escutei com frequência era "será que hoje vai ter mais choro?". No sentido de que avaliavam se valia o risco de se deslocar até o local, especialmente porque o restaurante era local de preços altos. A maioria dos músicos tinham a intenção de prestigiar os colegas. Tocar na roda dá acesso à consumação grátis de bebida e comida. Contudo, a partir do momento que chegam e constatam que o encontro não está tão bom a ponto de tocar junto, alguns músicos escolhem não sentar junto à mesma mesa da roda, e por sentarem em mesas periféricas, estão sujeitos à consumação paga e cobrança de *couvert* artístico.

A questão principal desse relato é que há certa tendência em utilizar o conceito de cena para destacar lugares em que as dinâmicas de prática musical e sociabilidade são estáveis, coesas e harmônicas. Mas ao escutar os depoimentos de cada músico, escutando-os falar num lugar de liberdade para a crítica, percebo que os eventos não são simples, a ponto de escolher ir ou não ir novamente para determinado lugar. Posturas e comportamentos, condições de acesso, distância, preço da consumação, tudo isso é avaliado numa balança de prós e contras. Das muitas vezes em que conversamos, somente quando o lugar estava convidativo para ficar durante todo o evento é que a pauta sobre técnica dos músicos e qualidade do que está sendo tocado passa a ser discutida. Ademais, quando há alguma divergência, as reclamações pairam sobre desorganização na ordem do repertório, ordem de solistas entre os músicos, acessibilidade e coleguismo.

Considerações finais

O Grupo de Choro da UECE é problematizado como um lugar de convergência e divergência de saberes, mediados durante os ensaios, e manifestados como ajuste na performance das músicas em apresentações artísticas. Embora muitas reflexões tenham destaque no trabalho a partir da descrição do pesquisador inserido em todas as dinâmicas do grupo dentro e fora da universidade, o caráter de observador participante se destaca num nível interno, conhecedor de choro e legitimado entre os pares. Essa identificação se dá pela minha inserção como pesquisador nos contextos profissionais como músico. Ao retornar para o contexto do grupo de choro durante os ensaios no curso de música da UECE, emerge meu perfil como professor, coordenador do grupo, revelando um privilégio de acesso aos assuntos tratados na intimidade de suas relações, ao mesmo tempo levantando o alerta sobre o nível de subjetividade ao descrever falas e eventos. Parte da literatura que dá base para o que está refletido aqui, orientou também para uma mudança de postura hierárquica na relação entre os membros do grupo, mas também me recoloca como sujeito sensível sobre questões de ética na pesquisa, propondo criticidade e reflexão para ajuste das práticas e sensibilidade para perceber a música como prática social, num fluxo de trajetos e relacionamentos entre curso de música, grupo de choro e a cidade.

Tais reflexões permitem melhor clareza para definir alguns pontos, especialmente o conceito de comunidade focada no choro além do gênero musical e suas estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas. Inicialmente sobre percepção das dinâmicas de relacionamento dos integrantes do Grupo de Choro da UECE com a cidade e outros contextos de prática. Em seguida a relação com o som do choro dando a dimensão de uma discussão que se amplia para a escuta que gera dinâmicas de relacionamento e críticas, transcendendo o assunto sobre a técnica de tocar um instrumento. As relações e falas dos integrantes reforçam o caráter comunitário sobre tradição, cultura, identidade, pertencimento e legitimação de um grupo de pessoas que compartilham interesses em comum. Ao destacar núcleos representativos o choro é percebido enquanto manifestação cultural. Demarca lugar tanto na cidade de Fortaleza como no curso de música da UECE em relação e ajuste com outros grupos e gêneros musicais. Essas distinções destacam como fronteiras, mas também como pontos de contato e troca de informações, reforçando epistemologias sobre o estudo de uma prática musical e suas características técnicas, revalorizando história e cultura.

Referências

ALMADA, C. **A estrutura do choro:** com aplicações na improvisação e no Arranjo. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

ANDERSON, B. R. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAGÃO, P. D. M. **O baú animal:** Alexandre Gonçalves Pinto e o choro. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro., 2011. 333f. p.

BECKER, J. P. T. **Levadas brasileiras para violão**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Editado pelo autor, v. 1, 2013. 57 p.

BECKER, S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. **Arte e sociedade:** ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.

BOLÃO, O. **Batuque é um privilégio - A percussão na música do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BRAGA, L. O. **O violão de 7 cordas:** teoria e prática. 2a Edição. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

CAETANO, R. **Sete Cordas:** técnica e estilo. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CAZES, H. **Escola Moderna do Cavaquinho**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010.

CAZES, H. L. **Choro do Quintal ao Municipal**. 2ª Edição. ed. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1999.

HENNION, A. Música e mediação: para uma nova Sociologia da Música. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. **The Cultural Study of Music:** A Critical Introduction. Tradução de Flávio BARBEITAS. London: Routledge, 2002.

MACHADO, C. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, J. G. V. D.; SALIBA, E. T. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-160.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

NETO, H. L. S. **Manual do Choro**. Brasília: [s.n.], 2017.

PEREIRA, M. **Ritmos Brasileiros, para violão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

SÈVE, M. **Vocabulário do choro – estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SÈVE, M. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência. Dissertação (Mestrado em Música)**. Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. [S.l.]. 2015.

SÈVE, M. Choro e fraseado — notação, regras e interpretação. **Anais do IV SIMPOM**, Rio de Janeiro, n. 4, 2016. 1301-1311.

SHELEMAY, K. K. Musical communities: rethinking the collective in music. **Journal of the American Musicological Society**, v. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Changes: Commmunities and Scenes in Popular Music. **Cultural Studies**, V, n. 3, 1991. 368-388.

STRAW, W. Cenas e Sensibilidades. **E-compós**, 2006.

TRAVASSOS, E. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, 2005.

VENEZIANO VALENTE, P. A improvisação no choro História e reflexão. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 281-292, 2018. ISSN DOI: 10.5965/1808312905072010281.

OS NOVOS ESTUDOS SOBRE CULTURA POPULAR
O choro como patrimônio imaterial

Vinícius Veigel Vargas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
vinicius.vargas@ufrgs.br

GT 10 - O Choro no Brasil: trânsitos, difusão, pedagogias e diversidade na contemporaneidade

Resumo: O presente texto comunica a pesquisa em andamento concentrada na área da etnomusicologia, propondo uma relação direta com patrimônio imaterial. O objetivo é circunscrever algumas propostas no vínculo sugerido em primazia. Entre elas, os "novos estudos sobre cultura popular" (Martha Abreu, 2021) como eminente campo de trabalho em prol da diversidade identitária, artística e política, e sistemas sustentáveis (Jeff Titon, 2013). A crescente influência de projetos e políticas de patrimônio imaterial e o impacto nas comunidades detentoras são analisadas por Anthony Seeger (2018). Pretendemos assim, sugerir novas perspectivas de agenciamento e participação social entre as pessoas representadas (Juliana Cunha, 2018). O material empírico da investigação consiste em uma das etapas do processo de registro do choro como patrimônio imaterial perante o IPHAN, através do "E-Fieldwork" proposto por Abigail Wood (2008), com base em etnografia dos seminários virtuais, consideramos os signos discursivos (Pedro Aragão, 2012) das detentoras e detentores, encerrando discussões dicotômicas entre real/virtual (Kiri Miller, 2012), valorizando as expectativas, subjetividades e afetos em envolvem o choro como patrimônio imaterial do Brasil.

Palavras-chave: etnomusicologia; patrimônio imaterial; cultura popular; etnografia; choro brasileiro.

NEW STUDIES ON POPULAR CULTURE
Choro as Intangible Heritage

Abstract: This paper communicates ongoing research focused on the area of ethnomusicology, proposing a direct relationship with intangible heritage. The objective is to circumscribe some proposals in the link suggested in primacy. Among them, the "new studies on popular culture" (Martha Abreu, 2021) as an eminent field of work in favor of identity, artistic and political diversity, and "sustainable systems (Jeff Titon, 2013. The growing influence of intangible heritage projects and policies and the impact on the holding communities are analyzed by Anthony Seeger (2018). We thus intend to suggest new perspectives of agency and social participation among the people represented (Juliana Cunha, 2018). The empirical material of the research consists of one of the stages of the process of registration of choro as intangible heritage before IPHAN, through the "E-Fieldwork" proposed by Abigail Wood (2008), based on ethnography of virtual seminars, we consider the discursive signs (Pedro Aragão, 2012) of the holders, closing discussions dichotomous between real/virtual (Kiri Miller, 2012), valuing expectations, subjectivities and affections involving choro as Brazil's intangible heritage.

Keywords: Ethnomusicology; Intangible Heritage; Popular Culture; Ethnography; Choro Brasileiro.

Introdução: os novos estudos sobre cultura popular

Esta pesquisa propõe uma relação direta entre etnomusicologia e patrimônio imaterial. Consideramos que o primeiro campo -científico- pode ser definido como "o estudo das pessoas que experenciam música" (TITON, 1997 apud. CAMBRIA et al., 2016, p. 95), e o segundo campo -político- lida com "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que se transmite de geração em geração" e é "constantemente recriado pelas comunidades e grupos" (UNESCO, 2003, Art. 2.1). Estabelecemos assim, um postulado inicial que perpassa os campos: a preocupação com as pessoas.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO[1] (2003, Art. 2.1) também reitera as especificidades socioculturais "[...] em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana". Conforme Vincenzo Cambria (et al., 2016, p. 95), a etnomusicologia em sua "fase mais recente" vai ao encontro teórico do regimento da UNESCO. Novamente, os autores citam Jeff Titon, que delineia a "nova pesquisa de campo" na área pelas características de pleitear por

> uma epistemologia mais humanística e reflexiva (que enfatiza a 'compreensão' mais do que a 'explicação'); uma crescente preocupação com as relações de poder e com os aspectos éticos; 'o compartilhamento da autoridade e da autoria com os 'informantes'; 'uma abordagem voltada à desconstrução dos conceitos de fronteira como raça e etnicidade'; uma atenção especial para as relações de gênero e de classe; e um 'envolvimento ativo como defensores de práticas musicais e culturais' (TITON, 1997 *apud* CAMBRIA *et al*, 2016, p. 95)

A nova pesquisa de campo, portanto, ao preocupar-se fundamentalmente com as pessoas, assume "atenção às formas de ação (*agency*)" para quem está "constantemente negociando 'as fronteiras' que as separam e os significados articulados pelas práticas culturais que elas criam ou adotam" (CAMBRIA et al., 2016, p. 96). Obviamente, para que o sistema seja autônomo a sociedade deve clamar por sustentabilidade, um conceito cada vez mais em voga que pode contemplar representatividades outrora apagadas da história e novos sistemas políticos de auto-reconhecimento, não limitando-nos - embora importantes - à propostas neoliberais de economia verde. Titon assume que:

> Sistema sustentável é aquele em que o objetivo é a permanência alcançada por meio da utilização de recursos renováveis. Essa permanência não é a permanência que associamos a algo que nunca muda. Pelo contrário, é dinâmico [...] o exemplo usual desse tipo de sistema é uma floresta, mas também podemos pensar em exemplos como uma universidade, um centro econômico e uma comunidade musical (TITON, 2013, p. 10)

Políticas públicas - provenientes de projetos e editais associados a patrimonialização imaterial - devem ser sustentáveis em potencial. Essas soluções tem sido perseguidas no campo da etnomusicologia no Brasil. Samuel Araújo (2016, p. 15) projeta como

[1]Considerado o marco em nível global de implementação dos projetos e políticas de *Intangible Culture Heritage* (ICH) celebrada em Paris, 17 de outubro de 2003, na UNESCO, e ratificada pelo Brasil em 08 de março de 2006. Vale ressaltar que no Brasil, no ano de 2000, a publicação do Decreto n. 3.551 já tinha instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituíssem o patrimônio cultural brasileiro; e criado o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), que se trata de um programa de fomento cultural que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades e organizações não-governamentais.

"alvissareiros" os novos referenciais a partir do "compromisso social e político", a "abertura ao dialogo horizontal entre saberes", para a "construção de novas perspectivas de colaboração em sintonia mais fina com um mundo que exige soluções sustentáveis" (ibid.). Amplia-se o debate sobre questões de identidade/subjetividade, e para o conjunto de significados vivos de seus participantes (BERGER; STONE, 2019).

Na esteira dos temas teórico-metodológicos introduzidos nos primeiros parágrafos, estão os "novos estudos sobre cultura popular", assim definidos por Martha Abreu quando realiza a aula inaugural do Curso Livre de Folclore e Cultura Popular[2] (2021). A autora faz referência às duas últimas décadas, quando culturas populares como jongo, maracatu, batuque, samba, capoeira etc., receberam registro de patrimônio imaterial. Regina Abreu e Sabrina Dinola (2017), que abordaram os desafios da patrimonialização do jongo, afirmam que:

> Ao legitimar-se a ideia de 'imaterialidade' como aproximação ao sentido de 'cultura' que a antropologia formulou e difundiu, especialmente na primeira metade do séc. XX, em direções predominantemente distintas daquelas dos estudos de folclore - se traz novos ares ao cenário cultural, ao permitir que a própria ideia de patrimônio se transforme com base no caráter vário e variante da cultura popular (ABREU; DINOLA, 2017, p. 36).

Martha Abreu define que os novos estudos de cultura popular, preconizam a inclusão da sociedade diretamente relacionada ao bem - detentoras e detentores - como sujeitos de todo processo e não pacientes. Nesse sentido, o termo cultura popular demonstra os conflitos e valoriza tradição e modernidade. Sustentabilidade aos jongueiros, não ao jongo; às capoeiristas e choronas, não à capoeira e ao choro. A historiadora afirma: "o pesquisador não salva nada, o que se pode fazer são alianças com quem detém os saberes. A *Missão* de Luís Rodolfo Vilhena terminou" (ABREU, 2021). Não se fala mais em uma cultura nacional unificada, e sim, várias culturas populares em prol da diversidade étnica e cultural do país, tal como previsto no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

1 - Patrimônio imaterial: novas possibilidades

Considerando, portanto, que abordamos uma temática em eminência [patrimônio imaterial], Anthony Seeger (2018) escreveu um artigo na forma de um posfácio com a proposta de avaliar os resultados obtidos pós quinze anos de projetos e políticas de patrimônio imaterial. Destarte discussões sistemáticas sobre folclore, cultura popular e patrimônio

[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FwhVNfFVtiU&list=PLrrzeUYrc56k5OdCBj4NpyxxJCYjKWqSY&index=4 Acesso em: 8 ago. 2023.

imaterial - às quais dedicarei mais tempo em minha dissertação - aqui as preocupações são mais no âmbito das políticas públicas e dos impactos nas pessoas quanto às realizações dos processos de patrimonialização. O texto de Seeger aborda a problemática das tomadas de decisões referente as organizações das comunidades locais e suas expectativas com os processos, que muitas vezes são parciais e desenvolvidos "de cima para baixo", e cita o caso do Samba de Roda, considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade[3] (2005).

Citando à Chiara del Cesari, Seeger reforçará a importância da etnografia nos processos:

> para avaliar como o patrimônio afeta a vida das pessoas, precisamos claramente de mais etnografia [...] patrimônio como desenvolvimento, e traçar os verdadeiros significados de 'envolvimento', 'comunidades locais' e 'desenvolvimento'. Devemos ver as pessoas reais e as verdadeiras histórias que se escondem por trás de tais termos" (CESARI, 2013 *apud* SEEGER, 2018, p. 3)

As políticas e projetos - não como itens, e sim como "processos sociais" (2018, p. 4) devem ser direcionados ao desenvolvimento e a sustentabilidade, preferencialmente nessa ordem, pois a sistematização primária produzirá as estruturas de representação e facilitarão a permanência dos ganhos - a sustentabilidade.

Muitas das reflexões e constatações realizadas por Seeger, nos direcionam a possíveis soluções apresentadas anteriormente nesse texto. Existem já as perspectivas contemporâneas da etnomusicologia e de patrimônio imaterial, e o trabalho a ser feito é promover as medidas que possam favorecer os diálogos. Na continuidade do processo, deve ocorrer o fortalecimento da autonomia das detentoras e detentores para a gestão de patrimônio.

> A produção de conhecimento junto às comunidades inventariadas torna-se fundamental para a apreensão de aspectos elementares sobre seus modos de vida e práticas culturais, otimizando o desenvolvimento e a execução das políticas e projetos, favorecendo ainda seus modos de produzir, garantindo sua subsistência e sua sustentabilidade [...] É necessário estarmos cientes de nossas estruturas de poder e limitações, assumindo também que as relações nunca serão totalmente democráticas, dialógicas e horizontais, uma vez que o Estado, a ciência, a política pública e os recursos são campos de disputa onde quem dita a ordem e delibera ainda pertence a uma classe social privilegiada [...] cabe rediscutir as leis, normas, diretrizes e a política de patrimônio imaterial no sentido de verificar em que medida a sociedade tem conseguido efetivamente se apropriar dos mecanismos de participação social oferecidos, dos seus direitos culturais e da própria política para realmente deliberar sobre a gestão e a salvaguarda de seu patrimônio (CUNHA, p. 82-83)

[3] A sugestão partiu do então Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), que em seu governo incentivou as políticas culturais, e decidiu que o samba deveria tornar-se patrimônio da humanidade. Porém, o samba, que já seria uma prática cultural demasiada abrangente, já esbarrava no primeiro problema que seria o da UNESCO priorizar as "culturas em situação de perigo" (SEEGER, 2018, p. 10). De início foi necessário "recortar" o patrimônio, e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi escolhido. Inúmeras outras decisões tiveram de ser tomadas, como a criação de uma associação e a escolha das representatividades (SANDRONI, 2010).

É eminente a necessidade da conscientização plural das instituições. E nesse contexto, com a virada para o séc. XXI e a intensificação dos engajamentos políticos através das "redes e das nuvens" digitais, a etnomusicologia trás para si a responsabilidade de acompanhar o desenvolvimento dos processos comunicativos - e menos interpretativos - em relação as práticas musicais. Atualmente, a cultura popular deve estar - também - nos streamings e repositórios digitais. Percebe-se, portanto, a necessidade de abordagens interdisciplinares para a validação do multiculturalismo contemporâneo dos patrimônios imateriais em suas esferas e localidades mais abrangentes.

2 - Encontros da virtualidade: um processo remoto

O domínio sobre os conteúdos digitais, e poder recorrê-los quando convém em questão de segundos - e muito provável diminuir/aumentar a velocidade de reprodução - faz parte dessa Revolução Copernicana digital[4] acelerada pela pandemia da Covid-19[5]. A crise impactou - entre toda atividade profissional mundo afora em suas especificidades e novas possibilidades e necessidades comunicativas - o setor cultural, e obviamente, etnomusicólogas e etnomusicólogos em campo, tal como o caso do processo instrutivo de registro do Choro como patrimônio imaterial perante o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), coordenado por Lúcia Campos (UEMG), Rafael Velloso (UFPel) e Pedro Aragão (UNIRIO/UA). No caso, a equipe de pesquisa responsável teve que solucionar o problema [da pandemia] de forma rápida e eficaz, pois um mês após a assinatura do termo de colaboração entre o IPHAN e a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC) começou a crise. Os planejamentos deslocaram-se "das rodas às redes" e todas etapas do processo de registro do choro foram adaptadas para o modo remoto (CAMPOS et al., 2022, p. 51)[6].

As possibilidades evidentes das plataformas online otimizaram a criação de um banco de dados virtual em um momento em que as discussões dicotômicas entre o virtual e o real já

[4] Refiro-me à analogia de Immanuel Kant quanto ao primeiro giro Copérnico: a passagem do antropocentrismo ao heliocentrismo, utilizada como exemplo pelo filósofo alemão para expor o segundo giro, sua teoria transcendental: o deslocamento do centro epistemológico do objeto para o sujeito. Sugiro um terceiro giro Copérnico: a dependência virtual que já vinha se formando e que foi impulsionada pela Covid-19.

[5] Decretada pandemia pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020.

[6] Todas etapas e escolhas metodológicas do processo instrutivo estão detalhadas no artigo coescrito pela equipe coordenadora, em que conferem à realização dos seminários nacionais - que inicialmente seriam regionais - o crédito de ter sido uma "primeira saída [naquele momento], que acabou por fundamentar todo processo" (CAMPOS, et al., 2022, p. 51) através da "possibilidade evidente que os encontros via plataformas on-line abriam" (ibid.).

vinham perdendo força. Tom Boellstorf (2008, p. 5 apud MILLER, 2012, p. 8) definiu que no "nosso 'real' as vidas sempre foram 'virtuais' [...] é sendo virtual que somos humanos: é da 'natureza' humana experimentar a vida através do prisma da cultura".

> Boellstorff argumenta que não há nada irreal sobre a experiência virtual; ao invés de opor virtualidade e realidade, ele segue Aristóteles ao distinguir o virtual do 'real'. Como MarieLaure Ryan coloca, 'na filosofia escolástica, 'real' e 'virtual' existem em uma relação dialética e não de oposição radical: o virtual não é o que é privado de existência, mas o que possui o potencial, ou força de desenvolvimento para a existência real' (1999, p. 88). Assim, a virtualidade existe 'sempre que houver uma lacuna percebida entre a experiência e o real' (MILLER, 2012, p. 8)

Dessa maneira - conforme afirmou o Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN Deyvesson Gusmão - configurou-se o primeiro processo instrutivo de registro de um bem imaterial realizado inteiramente online, o que não o tornou "menos real".

3 - A proposta dos seminários virtuais

Na contingência das realidades específicas, o virtual proporcionou a transmissão em tempo real de 28 seminários (encontros virtuais) com comunidades de choro espalhadas pelo Brasil, a serem realizados online entre novembro de 2020 a dezembro de 2021, todos interativos através do chat e disponibilizados para visualização logo após o término da transmissão no canal de Youtube do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular[7] (CNFCP) - exceto o primeiro, transmitido e hospedado pelo canal da Casa de Choro do Rio de Janeiro[8].

Aqui reside o material empírico da pesquisa em andamento. Conforme teorizado por Kiri Miller, a lacuna percebida entre a experiência e o real [a virtualidade] era a única forma viável de comunicação síncrona entre diversas pessoas de localidades diferentes. Em 2008, Abigail Wood descreveu o *E-Fieldwork* (p. 171-187) como um trabalho de campo a ser realizado em um espaço digital totalmente integrado - como um grupo de discussão por mensagens de texto - sobre música judaica (2008, p. 173). Algo que pode ser dinâmico e simbolicamente relevante nas vidas musicais de seus participantes. A etnografia que propomos está sendo realizada nessas redes específicas de encontro [os 28 seminários virtuais] - onde perpassam sentidos, representações, imaginários estéticos etc.

Nos referimos a processo etnográfico, portanto, como sugestão de mediação entre os possíveis signos discursivos (ARAGÃO, 2012, p. 92-93) valorizando a narrativa como

[7]Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLrrzeUYrc56kHheQHO8pSvlL1lGHfSfsT (CNFCP) Acesso em: 8 ago. 2023.

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KclE8LBArJo&t=1914s (Casa do Choro) Acesso em: 8 ago. 2023.

categoria epistemológica chave para a identidade sonora. Consideramos nesses encontros virtuais os diversos e conflituosos "eus discursivos" que geram as "tramas narrativas" (id., p. 91) associadas a respectiva prática musical. Tais enunciados estão circunscritos na (des)conjuntura sócio-política do período em que ocorrem (2020-2021): crise da covid-19 e enfraquecimento do incentivo à cultura em grande escala, o que repercutirá nas falas e afetos virtualizados através dos seminários, sobre os quais faremos uma breve exposição no tópico final da proposta presente.

4 - "O choro como patrimônio imaterial"

O primeiro encontro serviu como a apresentação da questão em público: tornar o choro patrimônio. Porém, antes da titulação vem as negociações, as expectativas construídas desde as subjetividades e que concebem um imaginário sobre "o choro como patrimônio imaterial". Após as primeiras palavras de Luciana Rabello - como anfitriã presidenta da Casa do Choro e consultora do estado do Rio de Janeiro no processo de registro[9] -, o representante do IPHAN - Deyvesson Gusmão - destacou a importância naquele momento de se construir em conjunto a narrativa sobre o choro, de saber como ele é "compreendido [...] e enraizado no corpo da sociedade brasileira enquanto uma referencial cultural passível de reconhecimento no âmbito dessa política de patrimônio imaterial" (2020).

Gusmão também detalhou a parte burocrática e explicou que o pedido de registro do choro partiu do Clube de Choro de Brasília em 2012, e teria sido referendado em 2015 pela Casa do Choro, o que gerou um gesto interpretativo de Luciana Rabello, que após a conclusão de Gusmão - antes de dar continuidade ao seminário - retomou a fala e suas palavras - como única consultora mulher - vieram imponentes:

> O choro tem mais de 150 anos e atravessou muitas adversidades, atravessou duas guerras mundiais, algumas pandemias, a gripe espanhola... e ele está aqui vivo formando músicos no brasil a mais de 150 anos. A gente na Casa do Choro tem por conduta principal a preservação, a difusão e a produção em prol dessa cultura, então nosso grande interesse na verdade aqui é participar colaborando para que este processo tenha sucesso, a cultura está dando ao Estado a oportunidade de fazer justiça a essa cultura. Então acho que todas essas questões sobre quem foi que apresentou ou quem deixou de ser... [...] as coisas vão mudando, são dinâmicas, mas enfim o que realmente importa nisso tudo é a gente pensar pra frente de uma maneira positiva, e fazer com que isso aconteça porque vai beneficiar muitas pessoas que trabalham em prol dessa cultura. E esse é o nosso objetivo, a gente deixa de lado qualquer vaidade, qualquer suposto orgulho, porque o que é muito mais importante é a paixão que a gente tem por essa cultura, e a certeza da importância que ela tem para o Brasil co-mo representante nosso que foi desde sempre. Do melhor do nosso povo. Entendo isso como uma grande oportunidade de se unir forças em prol de uma coisa maior (RABELLO, 2020).

[9]Os demais consultores (chorões) foram: Adamor do Bandolim (PA), Reco do Bandolim (DF), Marco Cesar (PE), Izaías Bueno (SP) e Luiz Machado (RS).

De acordo com a documentação anexa ao processo, houve de fato o envio de mensagens ao IPHAN por parte da Casa do Choro em 2015 para que a Instituição e a cidade do Rio de Janeiro protagonizassem as ações de patrimonialização, mas a fala de Rabello no seminário encerrou o assunto[10]. Posteriormente, Gusmão também salientou que "por trás da burocracia tem todo o afeto... com que a gente se dedica ao trabalho na instituição, mas também o afeto que a gente percebe, que é atribuído pelos detentores" (2020). Rabello regozija: "ouvir um representante do Estado falando em afeto e delicadeza é muito bom né? Dá uma animada na vida não? A gente entender que nós somos isso aí... está na mão da gente, a gente que vai fazer as coisas acontecerem..." (2020). Sob as ressonâncias otimistas Henrique Neto do Clube do Choro de Brasília valoriza o momento:

> Eu acho que essa iniciativa vai unir os chorões e também as instituições, o que é fundamental... vai trazer além dessa valorização, vai trazer os holofotes para o choro e acho que a gente precisa... nesse momento então nem se fala, um momento dificílimo no Brasil que a gente sente a nação dividida, e acho que o choro e a cultura tem essa função de agregar, como em uma roda onde a gente se sente mais irmão, não tem diferença nenhuma, acho que o choro tem a ensinar... através do choro essa repercussão que esse patrimônio vai trazer, vai também ensinar as pessoas essa irmandade [...] a gente recebe pessoas [em Brasília], chorões do Brasil todo e a gente vê essa riqueza a ser apresentada toda semana aqui e é inesgotável o tanto de propostas, então eu acredito que vai ser fundamental [o registro] para a aproximação e trazer uma unidade para o nosso povo novamente... vai agregar mais essa beleza pra nesse momento que a gente está vivendo" (NETO, 2020).

Rabello complementa:

> Você falou uma coisa muito bonita aí, que eu acho que é muito representativo do momento que estamos vivendo, um momento muito difícil no mundo inteiro... o Brasil atravessa momentos muito complicados também, e acho que o choro tem uma contribuição imensa a dar ao mundo, muito ensinamento que traz essa cultura, o ensinamento da generosidade, da tolerância, um com o outro, não se aplica ao chorão o super ego e a super vaidade, ele está sempre a serviço de uma coisa maior do que ele [...] No momento em que o mundo procura alternativas para a vida saudável em todos os sentidos, o choro vem aqui como um bálsamo. Um aliado com certeza, educou músicos no brasil a vida inteira, e está educando também como pessoas, criando pessoas importantes. Você é uma prova disso com certeza... o Mathias que estava aqui agora também, essa juventude que foram alunos que vieram depois da gente, que vieram influenciados pela minha geração, e tão levando uma bandeira lindamente, isso aí justifica tudo sabe... isso é que faz sentido" (RABELLO, 2020, transcrição minha)

[10] Lembro-me de comentar a questão em uma aula do Estágio Docente e escutar de um colega da graduação que nem sabia que existia Choro em Brasília, cidade de chorões como Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Ian Coury (atualmente estudando na Berklee College of Music). Não obstante, visto que aqui a discussão não se dá nesse âmbito, mesmo porque posteriormente instituições do Recife, São Paulo e Porto Alegre também apresentaram quando o IPHAN em nota já havia dado parecer em nível nacional para o registro.

O seminário introdutório - assim como os lhe sucedem - contou com representatividades da ACAMUFEC, do IPHAN, da equipe de coordenação do processo instrutivo e/ou pesquisadoras/pesquisadores, além do fundamental: choronas e chorões. Com isso, inúmeras pautas vieram à tona no formato participativo, das quais apenas uma dissertação [em andamento] buscaria dar conta. Ponderamos, as posições do "estar-no-mundo musicalmente" de Jeff Titon (apud. BARZ; COOLEY, 2008, p. 4), compartilhado por Ryan Skinner (2015) como

> o ponto de vista distinto, o modo de agir, e o modo de pensar os subjetos alinhados por afinidade (gênero, raça, classe, parentesco, profissão, e assim por diante) e localizado em um espaço social variado e estratificado [...] Fenomenologicamente, uma posição social representa um modo de estar-no-mundo, um meio culturalmente modelado de se engajar, experimentar e avaliar o artifício - o 'mundo humano' do pensamento de Merleau-Ponty's ([1962] 2002, p. 403-6) - em toda sua variedade (SKINNER, 2015, p. 6)

No contínuo global das intersubjetividades, o artifício choro - como patrimônio imaterial - reflete as realidades específicas relatadas nas redes. Questionamentos como (transcrições minhas): "Porque o choro não pode ter funcionários públicos como em uma orquestra sinfônica? Organizados em regionais de cinco ou seis músicos levando música para a sociedade?" (Lucas Andrade). Descontentamentos com bateria e guitarra no choro (Almir Medeiros), com o público que na Roda de Choro "pede para tocar Legião Urbana" (Walber Fonseca), ou com a profissionalização: "Todo mundo conhece e gosta de choro, mas na hora da produção tem projeto que cobra 80% do valor" (Caio Cezar). "Quem vive de choro hoje em dia?" (Rafael Marques).

A resiliência do choro das mulheres (Aline Vieira, Ana Claudia, Mariana Bruekers e Raíssa Anastácia). A desvalorização atual do teatro e da dança no choro presentes nos primórdios musicais de Chiquinha Gonzaga (Wandrei Braga). Do cuidado com o repertório: "no máximo um samba de raiz além do chorinho...", e da questão referente ao choro ser ensinado nas escolas, o quanto seria positivo caso "nos mesmos moldes do Marabaixo de Amapá"[11], destacando-se a presença negra nessa música. O tema vai ao encontro da importância da trindade da música popular (afro)brasileira[12] na formação do choro, samba e da música popular como um todo (João Peçanha). Quanto a questão dos extratos sociais "A gente vai ter sempre classe média e classe média alta aqui em Belo Horizonte se aproximando

[11] O Marabaixo, manifestação cultural de origem africana foi registrado como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN em 2018.

[12] Conforme o autor: Donga, João da Baiana e Pixinguinha.

disso [das Rodas de Choro]". Muito choro acontecendo, mas "as regiões não são tantas assim" (Paulo Amado), o que nos remete à gentrificação e a necessidade de descentralização cultural.

Considerações finais

Levando em conta a conjuntura política atual e a superação de um período catastrófico em relação a cultura nacional, devemos estar atentos as novas políticas dos editais e a eminência da Educação Patrimonial, por exemplo. Que os novos estudos sobre cultura popular cada vez mais sejam do conhecimento da sociedade e que a relação entre etnomusicologia e patrimônio imaterial siga em desenvolvimento para que se sustente e se promova a conscientização e a melhora das condições das pessoas detentoras das culturas populares.

A diversidade temática em determinados espaços antes resistentes de aceitação, vem crescendo em exponencial com o fácil acesso à mediação tecnológica. Embora as rupturas sejam diárias na busca pela horizontalidade cultural, o predomínio do ocidentalismo e de homens brancos heterossexuais em posições de prestígio é grande. Seguimos em movimento.

Referências

ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do "jongo". *ACENO*, Vol. 4, n. 7, p. 33-48, 2017.

ARAGÃO, Pedro. Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 88-103, 2012.

ARAÚJO, Samuel. Prefácio - O campo da etnomusicologia brasileira: Formação, diálogos e comprometimento político. In: LUHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 7-18, 2016.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows In the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2. ed. Oxford University Press; 2008.

BERGER, Harris; STONE, Ruth. *Theory for Ethnomusicology*: Histories, conversations, insights. New York: Routledge, 2019.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. "Com as Pessoas": Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LUHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 93-137, 2016.

CAMPOS, Lúcia; ARAGÃO, Pedro; VELLOSO, Rafael. Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro. *Labor Histórico*. Vol. 8, n. 1, p. 46-62, 2022.

CUNHA, Juliana. Participação social na política de patrimônio imaterial do Iphan: análise de diretrizes, limites e possibilidades. *Revista CPC*, Vol. 13, n. 25, p. 60-85, 2018.

MILLER, Kiri. *Playing Along*: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance (Oxford Music/Media Series). Oxford University Press, 2012.

SEEGER, Anthony. Music and cultural heritage making in Latin America: An Afterword. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 21-22, 2018.

SKINNER, Ryan. *Bamako sounds*: The Afropolitan Ethics of Malian Music. University of Minnesota Press, 2015.

TITON, Jeff. The Nature of Ecomusicology. *Música e Cultura*, vol. 8, n. 1, p. 8-18, 2013.

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do Patrimônio cultural imaterial, de 2003. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdfAcesso em: 8 ago. 2023.

WOOD, Abigail. E-fieldwork: A Paradigm for the Twenty-first Century? In: STOBART, Henry. *The New Ethnomusicologies*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, p.171–187, 2008.

GT 11 - ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE

BAQUES DECOLONIAIS

Reflexões a partir de práticas vocais coletivas no extremo sul do Brasil

Luana Zambiazzi dos Santos
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
luanasantos@unipampa.edu.br
Lúcia Helena Pereira Teixeira
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
luciateixeira@unipampa.edu.br
GT 11 - Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade

Resumo: O tema da decolonialidade, mesmo mediante a intensificação e reverberações em diferentes contextos na área de Música, se analisado no cenário do canto coral, ainda se vê desafiado no processo de desconstrução de seus pilares eurocentrados. Neste trabalho, lançamos um relato reflexivo e introdutório sobre práticas vocais coletivas vivenciadas junto a um projeto/programa de extensão em uma universidade no sul do Brasil, em seus oito anos de existência, a partir de posições epistemológicas integradas entre Etnomusicologia e Sociologia da Educação Musical. Buscamos problematizar o legado colonialista do canto coral, tecer contrapontos e apresentar alguns desafios de práticas vocais coletivas que busquem trilhar um projeto decolonial.

Palavras-chave: Decolonialidade; canto coral; práticas vocais coletivas; etnomusicologia e sociologia da educação musical.

DECOLONIAL BEATS

Reflections Based on Collective Vocal Practices in the Extreme South Of Brazil

Abstract: The subject of decoloniality, even though its intensification and reverberations in different settings in the area of Music, if analyzed in the context of choral singing, still finds itself challenged in the process of deconstruction of its Eurocentric pillars. In this paper, we launch a reflective and introductory report on collective vocal practices experienced alongside an eight years aged extension project/program at a university from southern Brazil. By integrating epistemological ethnomusicological positions and the ones from Sociology of Music Education, we seek to problematize the colonialist legacy of choral singing, weave counterpoints and present some challenges of collective vocal practices that intend to pursue a decolonial project.

Keywords: Decoloniality; Choral singing; Collective vocal practices; Ethnomusicology and Sociology of Music Education.

Ecos voc(oloni)ais

Em agosto de 2023, os grupos adulto e juvenil do *Baque do Pampa* se reuniram no teatro de uma escola do centro da cidade de Bagé/RS[1] para retomar os ensaios de práticas vocais coletivas. Tratava-se da continuidade de um projeto de extensão universitária que completava oito anos e aquele momento marcava o primeiro semestre em que seus ensaios estavam ocorrendo no centro da cidade. Nos anos anteriores, eram realizados no campus Bagé da Universidade Federal do Pampa, local do Curso de Licenciatura em Música, ao qual o projeto/programa[2] é vinculado. A mudança de local estava associada a uma busca por se

[1] O município de Bagé está situado no extremo sul do Rio Grande do Sul, na região do bioma pampa, fazendo divisa com a cidade de Aceguá, no Uruguai. Possui em torno de 118 mil habitantes e sua economia está baseada, principalmente, na agropecuária.

[2] As atividades vocais coletivas envolvendo as comunidades externa e interna à universidade iniciaram como projeto de extensão, em 2015, com grupo adulto, passando a contar com grupo infantil e juvenil a partir de 2018, quando transformou-se em programa. Em 2020, com a pandemia da Covid-19, foi descontinuado, retomando as

aproximar das pessoas; afinal, mudar-se para uma região mais central da cidade, para um município de interior, como é o caso de Bagé, parecia ser uma estratégia mais inclusiva, em termos de deslocamento para as pessoas da comunidade, não universitárias - histórica maioria de componentes do grupo.

Ao final daquele primeiro ensaio do semestre, como é comum no projeto/programa, convidamos as pessoas a se apresentarem, contarem sobre suas motivações para fazer parte do grupo. Relatos emocionantes de pessoas contando sobre suas relações com música e, especialmente, suas vivências anteriores com o cantar, se descortinavam. De alguma maneira, as experiências (musicais) daquele primeiro encontro, até aquele momento, pareceram criar uma rede de confiança que possibilitou às pessoas relatar histórias íntimas com música e que nem sempre eram de aceitação e acolhimento. Ao mesmo tempo, a partir dos relatos era possível captar a diversidade de trajetórias ali envolvidas, imbricadas às posicionalidades étnico-raciais, religiosas e de classe, especialmente - exemplificadas por variadas profissões[3] e territórios sociais (lugares de residência na cidade) diversos.

Relatos como aqueles não eram desconhecidos para as coordenadoras/regentes do programa e dialogam com a memória social em torno do canto coral no contexto brasileiro. Efetivamente, um grupo de práticas vocais coletivas invariavelmente aciona em seus/suas cantores/as e/ou interessados/as suas próprias experiências ou representações em torno do "cantar em coro". Nestes oito anos de projeto/programa, discursividades que salientassem as impossibilidades de ingresso e/ou permanência nos grupos, não vinham por acaso. Afinal, uma das marcas de ingresso do Baque do Pampa, considerando-o um projeto/programa de extensão universitária, voltado à comunidade, é o de que "todos/as/es podem cantar". Além disso, ao permanecerem no projeto/programa, é comum os/as cantores/as chamarem a atenção para um "jeito diferente" de conduzir as práticas vocais, justamente contrastando-as com suas experiências prévias com o canto coral.

atividades, de forma on-line, em 2021, porém somente com o grupo adulto, e como projeto. Em 2022 o trabalho tornou-se presencial novamente, e, a partir de 2023, foi reativado como programa, envolvendo os grupos adulto, juvenil e infanto-juvenil. Este último, criado este ano, ocorre em uma escola do município. Em função dessas alternâncias entre projeto e programa mencionaremos sempre os dois daqui em diante ("projeto/programa").

[3] Desde o início das atividades, o grupo adulto tem contado com a presença de muitos/as professores/as das redes municipal e estadual. Algumas professoras, inclusive, integram o grupo desde o seu início, em 2015, já que foi criado após a parceria do curso de Música da UNIPAMPA com um Programa de Extensão denominado *Música nas Escolas do Rio Grande do Sul: um programa de formação continuada para professores das redes públicas*, organizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialmente neste semestre, em razão de uma das co-coordenadoras do programa ser professora de Arte da educação básica, houve muitas inscrições de colegas docentes de Arte.

Assim como Ossimar Franco (2021), em sua dissertação de mestrado em Música/Etnomusicologia sobre um coro comunitário de Salvador, entendemos que não é possível desassociar "desejos, gostos, expectativas, auto avaliações, permanência, idealizações, seleção de repertórios, conteúdos" (p. 90) de toda uma estrutura colonial, uma vez que "eram imposições do sistema, naturalizadas, que só uma práxis contínua e vigilante é capaz de subverter ou minimizar" (Ibidem, p. 90).

Em sintonia com Franco (Ibidem), entendemos a importância de avaliarmos projetos que dialoguem com a memória do canto coral e também lancem um olhar crítico para o seu legado de exclusões, próprios de uma perspectiva eurocentrada. Cabe salientar que a nossa reflexão decolonial não se dispõe a realizar uma exegese do conceito ou retomar sua historicidade[4]; buscamos, sim, afirmar o compromisso ético e trilhar um caminho respeitoso com relação ao fazer musical das pessoas com quem interagimos nos nossos locais de atuação[5]. Como profissionais da música de atuação no âmbito universitário, obviamente entendemos como fundamental toda a reflexão teórica sobre a decolonialidade, descolonização e contra-colonialidade, mas chamamos aqui a atenção para nosso alinhamento a Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018). Enfatizamos a importância que os autores levantam quanto a trabalhar a decolonialidade na prática e buscando não escamotear os/as historicamente invisibilizados/as. Isso se torna fundamental no reconhecimento de que foram justamente os movimentos de resistência de populações historicamente oprimidas as fundações pioneiras das raízes do pensamento decolonial[6].

Considerando esses pressupostos, nossa mirada convergente entre Etnomusicologia e Educação Musical chama a atenção para a necessidade de rever com urgência as abordagens

[4] Apesar de entendermos essas questões como importantes, por motivos de espaço, neste trabalho, optamos por não fazer uma revisão da linhagem de estudos decoloniais nas humanidades e na Música.

[5] Lembramos aqui que esta afirmação demarca nosso alinhamento às perspectivas etnomusicológicas contemporâneas, especialmente as brasileiras, cada vez mais voltadas à ação e à participação (cf. LÜHNING; TUGNY, 2017), e o pertencimento ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), coordenado pela profa. Elizabeth Lucas. No que tange ao olhar sensível ao envolvimento das pessoas com a(s) música(s) nos aspectos da transmissão e apropriação, a partir do campo da Sociologia da Educação Musical, no Brasil, nos reportamos ao legado de Jusamara Souza e às pesquisas desenvolvidas no grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO/UFRGS).

[6] "O descolamento do projeto decolonial da luta política das populações negras, caso se concretizasse, seria uma traição à própria decolonialidade. Esse é um risco que visualizamos quando diversos acadêmicos brasileiros começam a utilizar o título decolonialidade nos seus trabalhos acadêmicos e, no entanto, não citam qualquer autor negro ou indígena, ou sequer têm qualquer relação como os movimentos sociais, limitando-se a dialogar com os membros da rede de investigação modernidade/colonialidade e com outros teóricos latino-americanos que falam a partir de uma perspectiva da população branca. Em outras palavras, a decolonialidade se torna mais uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade" (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFOGUEL, 2018, p. 7).

do canto coral no Brasil, especialmente no que entendemos referir-se à perpetuação das colonialidades. Embora essa questão já esteja sendo posta de maneiras relativamente diversas (cf. SANTOS, 2022; FRANCO, 2021; PARO, 2015), levantamos a necessidade de dar continuidade à reavaliação do *modus operandi* da prática musical destes espaços musicais. Também chamamos a atenção para o fato de que o canto coral, embora tenha em seu histórico uma longa trajetória fora da esfera acadêmica, no contexto universitário está posicionado para além de projetos de extensão ou como representantes institucionais: consta em muitos currículos dos próprios cursos de música. Entendemos que o campo da Etnomusicologia, marcado historicamente pela (auto)crítica epistemológica, pode ser um *locus* de debate oportuno para esta discussão, no sentido de que pode observar este espaço musical a partir das "lentes" etnográficas e para além do entendimento da música *per se*. Simultaneamente, o diálogo com o campo da Educação Musical, e diríamos, especialmente da Sociologia da Educação Musical, pode e deve ser efetivo, já que, para este último, a música é tomada como fato social. Ora, a partir desse entendimento, a produção sonora humana não ocorre em um vácuo, mas imbricada nas relações que se estabelecem entre os/as envolvidos/as nos fazeres musicais.

Percebendo que essas narrativas acabam sendo presentes na nossa própria prática do *Baque do Pampa*, buscamos a seguir trazer algumas reflexões baseadas em publicações realizadas desde o início do projeto/programa de extensão, o que entendemos que poderá chamar a atenção para contrastes que os/as cantores/as evidenciam entre as práticas nos grupos e suas experiências prévias - ou mesmo narrativas - relacionadas ao legado colonialista do canto coral. Para isso, selecionamos alguns excertos de relatos de experiências publicados em anais de eventos desde o ano de 2016, apresentando a nossa perspectiva como coordenadoras e regentes do grupos envolvidos no projeto/programa.

"O único pré-requisito é vontade de cantar"

As semanas que antecedem os inícios de semestres universitários são marcadas pela divulgação da abertura de inscrições para novos/as cantores/as para o *Baque do Pampa*. Geralmente esta etapa é realizada após a confirmação da permanência dos/as cantores/as que estiveram presentes no semestre anterior - estes têm prioridade de vaga. A priorização quanto aos/às cantores/as é apenas essa, pois há um limite de espaço na sala para acolher as pessoas dos grupos - seja para os grupos adulto ou juvenil. Isto conecta-se ao entendimento de que aquele é um espaço para práticas pedagógico-musicais. Como dissemos em outra ocasião, "para participação no mesmo [grupo] não são exigidos quaisquer conhecimentos musicais

prévios. Entende-se aquele como um espaço/tempo de formação músico-vocal, bastando a vontade de integrá-lo" (SANTOS; PAZ; AZAMBUJA; TEIXEIRA, p. 2, 2022).

No momento em que aceitamos cantores/as sem pré-requisitos e sem "testes vocais", dispomo-nos a aceitar quaisquer timbres, percepções e relações com voz. Rompe-se com a lógica eurocêntrica de buscar uma única forma de soar. Especialmente, rompe-se com a crença de que o timbre é inato, puramente fisiológico, muito presente no "mundo" ocidental (cf. EIDSHEIM, 2009), assim como ampliam-se as possibilidades: mais do que poder ou não cantar, "certos e errados", começa-se a se pensar em conhecer o que a sua voz possibilita[7].

Neste contexto de busca por desconstrução de binarismos, dicotomias e assimetrias - provenientes do colonialismo - no cenário do canto coral, não nos parece ser difícil entender que Ossimar Franco (2021) reflita justamente nesta direção:

> A democratização do canto, enquanto direito humano em oportunizar o fazer musical, como possibilidade de autorrealização e de interações e/ou integrações sociais em diversos contextos e que para isso carece de uma abertura para construções de modelos mais livres abertos e tolerantes, sinaliza que é preciso identificar nossos preconceitos e problematizar nossos valores estéticos, tais como: certo e errado, afinado e desafinado, diferente e deficitário (Franco, 2021, p. 84-85).

Esse desafio em torno de uma busca por revisão posto pelo autor e por nós compartilhado - reconhecendo que ainda temos muito a avançar - acaba tendo impacto direto no acolhimento às sonoridades diversas, quando optamos por receber cantores/as a partir dos seus modos de cantar e timbres e propor que essas sonoridades vocais entrem em interação nas práticas musicais. Com efeito, essa estratégia é desafiadora, pois justamente põe em cheque o ideal estético da homogeneidade entre naipes[8]. A escuta também se percebe desafiada, mediante este cenário de diversidade, como em outro momento relatamos:

[7] Essa perspectiva certamente entra em choque com perspectivas binárias, elemento bem tematizado pela intelectual negra Audre Lorde (2019 [1984]): "Grande parte da história ocidental europeia nos condiciona a ver as diferenças humanas como oposições simplistas: dominante/subordinado, bom/mau, em cima/embaixo, superior/inferior. Em uma sociedade em que o bom é definido em relação ao lucro, e não a necessidades humanas, deve sempre existir um grupo de pessoas que, mediante a opressão sistemática, pode ser levado a se sentir dispensável, ocupando o lugar do inferior desumanizado" (p. 122).

[8] Um exemplo de estudo que aponta explicitamente este ideal de homogeneidade tímbrica, entre outros elementos "constituintes" da sonoridade do canto coral, é o de José Angelo Fernandes, Adriana Kayama e Eduardo Östergren (2006). No estudo, afirmam: "a heterogeneidade enfrentada por muitos regentes ainda está relacionada à diversidade étnica, cultura, intelectual, musical e etária dos vários membros do coro. A tarefa do regente é busca [...] uma "mistura sonora" mais homogênea" (p. 68). Chamamos a atenção para o fato de que essa busca por homogeneidade não é presente apenas em coros de repertório erudito, mas também pode estar presente naqueles voltados para música popular.

> Um dos cantores, pai de uma menina cantora de 6 anos, também participante do grupo, contou que quando havia ingressado no início de 2016, não imaginava que "daria certo". Disse que percebia a diversidade de experiências com música dos ingressantes, a diversidade de perfis e de vozes e questionava-se quanto à "real possibilidade" de conseguirem cantar em conjunto". Mas, por fim, chegava ao final do semestre realizado e considerava fundamental que o grupo "fosse para as ruas" (SANTOS; TEIXEIRA, 2016, p. 3).

Notamos que, neste contexto, a diversidade é posta como um desafio, um processo a ser trabalhado, e não como um ideal ilusório em que os conflitos passam a não existir. Nesse sentido, a intelectual afro-americana bell hooks (2019), ao discutir as tensões entre as representações da negritude e da branquitude, especialmente, nas esferas culturais, é assertiva e precisa ao chamar a atenção para a necessidade de rever o que está implicado no entendimento de diversidade como algo a afastar os questionamentos sobre as tensões imbricadas na sociedade. Ao falar sobre como a branquitude representa terror no imaginário negro norte-americano, hooks afirma: "é preciso encarar histórias escritas que apagam e negam, que reinventam o passado para tornar a visão atual da harmonia racial e pluralismo mais plausível" (hooks, 2019, p. 306).

No contexto brasileiro e, sendo o *Baque do Pampa* um projeto/programa vinculado a um curso de licenciatura em Música, encarar estas histórias passa pela busca por uma educação antirracista e pela valoração de saberes e práticas afrodiaspóricas e indígenas, em sintonia com as leis 10.639/03 (BRASIL, 2003) e 11.645/08 (BRASIL, 2008). Em termos de repertório, sua construção, em grande medida, tem levado em consideração essa busca, geralmente propondo narrativas de performance musical no palco que chamem a atenção para questões de resistência, enfrentamento ao racismo e, arriscaríamos dizer, em determinadas situações, "africanidades brasileiras"[9].

A construção musical de uma composição de integrantes do grupo juvenil no ano de 2019, como narramos em outra ocasião (SANTOS; TEIXEIRA, 2020), parece exemplificar essa tentativa. "Quem sou", composta por dois adolescentes negros participantes do grupo, denuncia o racismo às pessoas negras e chama a atenção para a urgência de a sociedade agir diferentemente. "Quem sou", exemplifica a necessidade de uma escuta social atenta que coordenadores/as/regentes devem ter às pautas dos/as participantes dos grupos. Ao mesmo tempo, mostra que práticas vocais coletivas que rompam com a lógica colonial podem

[9] "Estudar as Africanidades Brasileiras significa tomar conhecimento, observar, analisar um jeito peculiar de ver a vida, o mundo, o trabalho, de conviver e de lutar pela dignidade própria, bem como pela de todos descendentes de africanos, mais ainda de todos que a sociedade marginaliza" (SILVA, 2005, p. 156).

potencializar suas vozes, já que o próprio processo de composição ocorre de maneira própria, fora dos "enquadramentos" colonialistas. Como dissemos em outra ocasião:

> Em termos de construção vocal, é fundamental fazer notar que não apenas o desenho melódico, letra e forma foram constituintes dessa aprendizagem musical, mas buscou-se apreender o jeito de cantar, incorporando elementos vocais constituintes das identidades do e da jovem compositor e compositora. Neste sentido, a incorporação de marcas timbrísticas que padrões estéticos tradicionais do canto coral provavelmente considerariam "metálicos", compuseram intencionalmente a performance musical de *Quem sou.* [...] Essas marcas são compreendidas pelas coordenadoras e aqui autoras como parte dos agenciamentos musicais de afirmação de um lugar diferenciado em relação ao *status quo* e também de resistência mediante as normatizações eurocentradas. Isso não quer dizer que esta construção vocal tenha sido assumida como "norma" para todas as músicas performadas pelo grupo; significa que para esta performance entende-se como necessárias marcas vocais radicalmente diferentes daquelas idealizadas costumeiramente por práticas de canto coral. Esta é uma posição marcada pela busca por coerência entre a dimensão estético-musical e a epistemológica, elemento transversal no trabalho com os grupos adulto e juvenil do Programa (SANTOS; TEIXEIRA, 2020, p. 8-9).

A postura mencionada parece ficar nítida nas discursividades sobre o grupo na universidade e na cidade, que, desde o seu início, constrói uma narrativa quanto ao acolhimento às múltiplas maneiras de cantar e quanto ao seu posicionamento epistemológico. Entendemos que talvez essa narrativa tenha feito com que contemos com recorrência com a presença de militantes do movimento negro entre os/as cantores/as, do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) e o projeto/programa seja anualmente convidado a cantar no Sarau Afro da cidade. Certamente essa posição marca uma maneira de fazer, um modo de trabalho muito próprio do grupo, tema da próxima seção.

"Trabalhar de um jeito diferente em grupo"

O *Baque do Pampa*, desde o início do projeto/programa, teve sua atividade denominada "práticas vocais coletivas", propositadamente, no sentido de escaparmos do que consideramos "canto coral" e sua herança da música de tradição europeia. Essa escolha não se deu por acaso, mas na trilha das discussões que se estabeleceram entre docentes do curso de Licenciatura em Música sobre formas de decolonização do currículo. Nesse sentido, componentes curriculares tiveram denominações alteradas e foram incluídas práticas musicais e reflexões sobre pertencimentos sócio-culturais e sobre invisibilizações históricas de saberes que, dessa maneira, nunca antes haviam tido "permissão" de ingresso na universidade. O termo "práticas vocais coletivas" parecia-nos mais condizente com a busca de alargamento das práticas pedagógico-musicais, não somente no sentido dos repertórios que acionam outras cosmologias, saberes e lutas - o que já se constitui em grande diferença epistemológica com

relação ao canto coral tradicional -, mas também ensejava o acolhimento de outros tipos de atividades, sem precisarmos nos preocupar com a montagem de repertórios musicais para performances. Também permitia agirmos com respeito ao tempo do grupo, com foco total nas pessoas durante os encontros:

> a preocupação principal com a atividade do grupo, desde o princípio, não tem sido a montagem de repertório, mas a aproximação dos participantes da expressão artística, por meio do uso da voz e do corpo. Para aqueles que ingressaram com experiências prévias de canto coral, esse posicionamento pedagógico-musical tem sido entendido como uma forma de "trabalhar de um jeito diferente em grupo", o que é apontado como uma possibilidade de "abrir um mundo novo para quem não se via cantando", de acordo com participantes (SANTOS; TEIXEIRA, 2016, p. 4).

Nossa prerrogativa de trabalho no projeto/programa de extensão sempre foi a de valorizar os encontros semanais com os/as cantores/as como momentos-chaves das interações sociais e aprendizagens musicais. O repertório musical é o meio pelo qual a prática musical acontece, mas nunca foi o objetivo principal da atividade. A postura da coordenação do programa, diante de convites para apresentações musicais, tem sido a de somente aceitá-las quando consideramos que o grupo tem condições de se apresentar, jamais colocando em primeiro plano a necessidade de montagem das músicas. De uma certa maneira, a perspectiva do canto coral tradicional é aqui também subvertida, já que o foco do trabalho dá-se sobre o processo, o que ocorre nos ensaios.

A partir dessa concepção de trabalho, o cantar conectado ao corpo, para além de uma necessidade demandada pela fisiologia vocal, torna-se um fundamento, já que performar vivências culturais diversas das de tradição europeia geralmente significa compreender que o cantar não pode ser visto de forma desvinculada do corpo, do movimento, da dança, da coletividade. Assim, o estudo das músicas de pertencimentos culturais variados torna-se, para os/as participantes, uma aprendizagem de sistemas de valores e costumes de diferentes povos, acionando saberes não hegemônicos.

Distante do olhar sociológico, é comum, em ensaios de músicas de tradição europeia, que os ensinamentos técnico-musicais sejam os mais valorizados. Por outro lado, uma preocupação com a construção do respeito à diversidade cultural, capaz de promover transformações sociais, deveria envolver esse adensamento do estudo do professor/a/regente no sentido da reflexão e discussão com cantores/as sobre os fundamentos que movem as práticas sonoro-musicais de diferentes sociedades[10]. Tal estudo precisaria abranger desde a

[10] Aproveitamos para relembrar o artigo fundante do etnomusicólogo Steven Feld, ao sinalizar já na década de 1980 a profunda relação entre as marcas sônicas/sonoras/musicais e os sentidos sociais de cada pertencimento cultural (FELD, 1984).

luta de tantos povos pelo respeito às suas manifestações culturais até processos do envolvimento com música, que compreendem a não desconexão do corpo durante o canto, as diferentes alternativas timbrísticas na produção vocal e a possibilidade de aprendizagem através da transmissão oral, diferentemente do uso de partitura como nas músicas de tradição europeia. Nessa direção, estudantes integrantes da equipe executora do programa têm avaliado o impacto da participação em sua formação como futuros/as educadores/as musicais, como revela a reflexão a seguir, sobre a questão da escrita em música:

> Nas práticas vocais realizadas no projeto, não é exigido dos/as integrantes que saibam ler partitura. Há alguns anos, eu pensaria que essa "não exigência" seria pelo fato de que nem todos/as tenham ou queiram ter acesso a esse tipo de leitura. Hoje, complemento esta percepção perguntando [...]: por que supervalorizar somente os registros escritos da epistemologia ocidental (partitura) se carrego comigo questões ontológicas que me constroem, me movem e acionam outras formas de registro, como a oral? [...] Tais reflexões dinamizam e influenciam diretamente o meu caminho como futura educadora musical (AMBROZZI; SANTOS, 2018, p. 8).

Para além de discussões sobre escolhas metodológicas para os ensaios, discentes participantes do programa têm compartilhado reflexões sobre avaliações realizadas e/ou conversas com os/as integrantes dos grupos que trazem, muitas vezes, as reverberações das práticas músico-vocais em outros espaços em que circulam/atuam. As palavras de um dos discentes participantes da equipe pontuam sua percepção do *Baque do Pampa* nessa direção, como possibilidade de transformação da sociedade: "consigo visualizar o amadurecimento deste projeto como potência social" (SANTOS; PAZ; AZAMBUJA; TEIXEIRA, 2022, p. 8). Assim, a formação de estudantes junto ao programa tem fomentado discussões que ultrapassam questões técnico-musicais, buscando promover em discentes um alargamento do olhar sobre o fazer musical, sobre diversidade de saberes e a força do fazer musical em diferentes dimensões na sociedade.

Desafios para práticas vocais coletivas decoloniais

Um dos desafios que se coloca às práticas vocais coletivas desde uma perspectiva que busque problematizar jeitos de fazer que possam ser múltiplos, diversos, podemos citar a questão da classificação vocal, tão comum ao canto coral. Embora as questões de gênero venham sendo tematizadas pela Etnomusicologia e a Educação Musical, estudos específicos que discutam voz e gênero precisam ser ampliados. Caldeira (2021), a partir do olhar da Sociologia da Educação Musical, problematiza a questão da "classificação" vocal do indivíduo transgênero, desde os parâmetros da música de tradição europeia. O autor, assim, move-nos a entender tais critérios como construções sociais, tornando-se passíveis de serem

questionados como apropriados a todo e qualquer tipo de produção vocal, além de provocar uma reflexão acerca do binarismo de gênero na lida com a voz. Franco (2021), em seu estudo, quando discute atualmente a necessidade de se vencer as dicotomias conceituais aprisionantes, também problematiza a questão da classificação vocal:

> isso inclui, inclusive rever ou contextualizar nomenclaturas sobre a divisão e registros das vozes: soprano, contralto, tenor, baixo etc..., algo, até certo ponto, arbitrário, geralmente conectado a um contexto musical bem específico e que nem sempre dialoga com as diversas realidades e facetas estéticas da voz humana, principalmente no canto popular (Franco, 2021, p. 84-85)).

A propósito, a tradicional classificação das vozes em graves e agudas femininas e masculinas, hoje, para o canto dito "popular" já não faz sentido, uma vez que variados repertórios musicais subvertem as extensões propostas por esse tipo de classificação, entre outros parâmetros, como a exploração de timbres vocais específicos. Às práticas vocais coletivas cabem reflexões sobre como lidar, por exemplo, com "vozes" que não se enquadrem em corpos masculinos/femininos.

Na esteira do debate sobre a questão da classificação vocal, torna-se inevitável também a discussão sobre arranjos vocais, uma vez que a escrita para o canto em conjunto, geralmente, prevê uma divisão entre vozes "femininas" e "masculinas". Nesse sentido, talvez uma possível saída fosse pensar no trabalho com arranjos cujas extensões pudessem ser cantáveis por quaisquer vozes, independentemente também de o registro ser grave ou agudo. Outra possibilidade seria a da lida com a criação musical de arranjos em grupo, envolvendo cantores/as e suas preferências musicais. No entanto, desprendermo-nos de pressupostos que fizeram parte de nossa própria formação como regentes corais não é tarefa fácil. Buscando fugir das convenções da música de tradição europeia sobre arranjo vocal, vamos considerá-lo em sentido bastante alargado, como toda produção vocal criativa e que pode envolver processos de colagem musical ou mesmo de re-arranjo[11].

Finalmente, retomamos o tema da diversidade musical, trazendo-o novamente como um desafio, lembrando que a variedade de territórios socioculturais acionada no canto coral brasileiro costuma justamente ser uma marca deste cenário. Contudo, como já problematizamos há pouco, agora questionamo-nos quanto aos riscos na apropriação de repertórios de territórios musicais sem as devidas ponderações músico-sociais e consentimentos éticos. Estamos a falar de povos originários e populações afrodiaspóricas,

[11] Re-arranjo, segundo Penna e Marinho (2008), "é uma estratégia criativa, que promove a reapropriação ativa de uma música brasileira, popular, da vivência do aluno" (p. 161).

especialmente, e mediante a iminente cegueira e surdez da branquitude, entendemos como importante questionarmos se estas não estão a configurar ao menos em parte nossas práticas pedagógico-musicais, justamente pelas heranças colonialistas. Nesse sentido, como pretendemos aprofundar, tanto em nossas práticas quanto em publicações futuras, buscaremos sedimentar um caminho em que as práticas vocais estejam profundamente conectadas aos entendimentos cosmológicos, sociais, éticos e de resistência - suas dores, lutas e permanências - de cada território acionado nos repertórios. Ao mesmo tempo, perguntamo-nos se isso seria suficiente. Isso porque os tempos atuais nos convocam a duvidar de uma ideia de formação de repertórios musicais como algo ingênuo, inerte a privilégios étnico-raciais. Como sinaliza (a já citada neste trabalho) bell hooks (2019), ao falar sobre apropriação cultural[12]:

> É sinal de privilégio branco ser capaz de "ver" a negritude e a cultura negra de um ponto de vista em que sejamos marcados e definidos apenas pela rica cultura de oposição criada pelas pessoas negras como resistência. Tal perspectiva permite que a pessoa ignore a dominação supremacista branca e a dor que ela provoca via opressão, exploração, feridas e mágoas diárias. Pessoas brancas que não veem a dor negra nunca entendem realmente a complexidade do prazer negro. E não surpreende então que, quando tentam imitar a alegria de viver que enxergam como "essência" e a alma da negritude, suas produções culturais possam ter um ar farsesco e uma falsidade que podem atiçar e mobilizar mais públicos brancos embora deixem várias pessoas negras indiferentes (hooks, 2019, p. 282).

Embora o tema da apropriação cultural em música possa ter diversas perspectivas, a provocação de hooks (2019) nos atinge diretamente, porque nos mobiliza a refletir e agir de maneiras diversas àquelas que acionam repertórios musicais na perspectiva da diversidade e que têm propósito - mesmo que inconsciente - oportunista, em nome da branquitude. A chamada de atenção da intelectual negra é para a necessidade de uma vigilância e, talvez, um dos caminhos seja o da necessidade de trabalhar em rede, junto aos movimentos sociais e, especialmente no caso universitário (como é o nosso, do *Baque do Pampa*), de atuação junto a núcleos de estudos como os NEABIs. Sobretudo, nossa leitura é a de que hooks (Ibidem) nos convoca, como um grupo de práticas vocais coletivas, a buscar alianças, redes músico-sociais, como parte das estratégias decoloniais.

[12] O contexto em que bell hooks fala sobre apropriação cultural não é genérico: trata do caso da cantora "pop" Madonna - que aciona referenciais afro-americanos em suas composições - para explicar que sua abordagem acaba sendo oportunista, no sentido de que se aproveita do legado negro, mas goza do privilégio de ser uma mulher branca. Embora a problematização posta por hooks seja mais complexa do que a que dispomos aqui, em síntese, esse seria o contexto, e nos ilumina sobremaneira para pensar na nossa atuação, a partir de nossas posicionalidades sociais, como pessoas brancas.

Considerações finais

Por fim, tendo em vista o que propusemos neste trabalho, salientamos a importância de compreender as práticas vocais coletivas como espaços de trocas de saberes, de produção de conhecimentos musicais em interações constantes entre cantores/as e professor/a/regente. No entanto, metodologias tradicionais de ensaio coral tendem a privilegiar somente os conhecimentos do/a professor/a/regente, pouco levando em contaas demandas e/ou saberes dos/as cantores/as, ou seja, desconsideram as bagagens musicais que são trazidas por quem procura essa atividade. Sendo assim, torna-se desafiador e fundamental envolver a todos/as participantes da cena musical e elaborar propostas pedagógico-musicais para cada espaço. Nesse caso, sustentamos que deve-se levar em conta quem são os indivíduos que formam o grupo e considerar, portanto, além das questões étnico-raciais, de gênero, de classe social - o que inclui os debates atuais sobre diversidade cultural -, também as problematizações sobre o legado colonialista do canto coral. Nesse sentido, especificamente, torna-se frutífero o diálogo entre os campos da Sociologia da Educação Musical e da Etnomusicologia sobre possíveis abordagens pedagógicas que possam estar vinculadas ao pensamento e à prática decolonial.

Referências

AMBROZZI, Cibele; SANTOS, Luana Zambiazzi dos. O Baque na formação de uma Licencianda em Música: Um relato a partir das experiências no grupo de práticas vocais coletivas da UNIPAMPA. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, XVIII. 2018, Santa Maria. *Anais*. Santa Maria: ABEM, 2018, p. 1-10. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersul/v3/papers/3138/public/3138-10670-1-PB.pdf. Acesso em: 12 set. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 12 set. 2023.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei n 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Diário Oficial da União: Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm>. Acesso em: 12 set. 2023.

CALDEIRA, Bruno. *Em que gênero eu canto?* A operação do gênero na construção de performances vocais generificadas de cantoras e cantores transgêneros. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

EIDSHEIM, Nina. Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre. *TRANS*: Revista Transcultural de Música, vol. 13, 2009.

FELD, Steven. Sound Structure as Social Structure. Ethnomusicology, vol. 28, n. 3, p. 383-409, set. 1984.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 1, 2006. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1865. Acesso em: 13 set. 2023.

FRANCO, Ossimar Machado. *Coral Vergeio Cantado*: percursos e desafios de um coral comunitário em Salvador. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, Salvador, 2021.

hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2017.

PARO, Elizabete Angela. *Novos Mundos Possíveis*: o canto coral como arte e resistência. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2015.

PENNA, Maura; MARINHO, Vanildo Mousinho. Ressignificando e recriando músicas: a proposta do re-arranjo. In: PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SANTOS, Ana Verusca Lauer dos; PAZ, Igor Neto; AZAMBUJA, Lygia Aguirre; TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira Teixeira. Extensão Universitária: O Projeto Baque do Pampa e seu impacto na formação docente em música. ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, XX. 2022, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: ABEM, 2022, p. 1-11. Disponível: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersul/v5/papers/1262/public/1262-5487-1-PB.pdf. Acesso em: 12 set. 2023.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos; TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. "É preciso ir para as ruas": relato de experiência sobre os encontros musicais do Grupo de Práticas Vocais Coletivas da UNIPAMPA (Bagé-RS). In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, XVII. 2016, Curitiba. *Anais*. Curitiba: ABEM, 2016, p. 1-10. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersul/v2/papers/1880-6544-1-DR.pdf. Acesso em: 12 set. 2023.

SANTOS, Luana Ambiazzi dos; TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. Reflexões étnico-raciais a partir da vivência em um grupo de práticas vocais coletivas. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XIX, 2020, on-line. *Anais*. ABEM, 2020, p. 1-13. Disponível em: http://abem-submissoes.com.br/index.php/RegSul2020/sul/paper/viewFile/668/376. Acesso em: 12 set. 2021.

SANTOS, Neide dos. Práticas emancipatórias decoloniais: um relato à luz da abordagem centrada músico-pedagógica ECCP (Ensaio coral centrado na pessoa) e seus desdobramentos aplicados no ensino básico. In: SANTOS, Eurides de Souza; SANTOS, MARCOS; SODRÉ, LUAN (Org.). *Música e pensamento afrodiaspórico*. Salvador: Diálogos Insubmissos/ANPPOM, 2022. p. 285 - 324.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprendizagem e ensino de africanidades brasileiras. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). *Superando o racismo na escola*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 155-172.

"MESTRE CURICA E MESTRE RAY: GUARDIÕES DA CULTURA PARAENSE"

O impacto dos mestres no ensino de sociologia da música na UFPA

Líliam Cristina Barros Cohen
Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com
Sonia Maria Moraes Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com
Jucélia Cruz Estumano
Universidade Federal do Pará
Juceliaestumano14@gmail.com
Adriana Mello Couceiro
Universidade Federal do Pará
Isaque Baía
Universidade Federal do Pará
Isaquebaia10@gmail.com

GT 11- Etnomusicologia, formação musical, decolonialidade

Resumo: Este trabalho aborda ações pedagógicas realizadas na disciplina Sociologia da Música, em 2023, por meio do Projeto Intercâmbio de Saberes, ministrada a alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música, da Universidade Federal do Pará, com apoio do Laboratório de Etnomusicologia. Tendo como objetivo oportunizar espaços de discussão acerca da diversidade de processos de ensino e aprendizagem e o caráter plural das práticas musicais paraense, a referida disciplina propõe ações de ensino e extensão que se caracterizam por introduzir saberes e fazeres musicais de mestres da cultura popular e tradicional presentes no Estado e, ao mesmo tempo, ações de pesquisa e documentação dessas práticas. Mestre Curica e Mestre Ray, convidados pelo referido projeto a ministrar aulas no curso, apresentam sua trajetória e prática musical que refletem seus cotidianos e tradições, abordam a construção de instrumentos tradicionais como o banjo, a maraca e o curimbó que desempenham papel fundamental em suas práticas musicais. Em suas práticas musicais estão contidas a essência de suas vidas, suas comunidades e o entorno amazônico, fornecendo insights sobre a cultura musical paraense. O encontro e a interação entre os mestres e os discentes da UFPA cria uma troca de conhecimento enriquecedora que impacta na formação do futuro professor de música. Como resultado desta ação tem sido produzidos vídeos, podcasts, artigos e atividades artísticas oriundas das vivências interculturais, valorização de mestres de música popular e tradicional no âmbito da academia e estabelecido um canal de diálogo entre o Laboratório de Etnomusicologia e a comunidade.

Palavras-chave: Ensino de música; intercâmbio de saberes; cultura musical paraense; etnomusicologia no Pará.

"MESTRE CURICA AND MESTRE RAY: GUARDINS OF PARÁ CULTURE"

The Impact of Masters on Teaching Sociology of Music at UFPA

Abstract: This article addresses pedagogical actions carried out in the Sociology of Music discipline, in 2023, through the Knowledge Exchange Project, taught to students of the Full Degree Course in Music, at the Federal University of Pará, with support from the Ethnomusicology Laboratory. Aiming to provide spaces for discussion about the diversity of teaching and learning processes and the plural character of musical practices in Pará, this discipline proposes teaching and extension actions that are characterized by introducing knowledge and musical practices from masters of popular and traditional culture. Present in the State and, at the same time, research and documentation of these practices. Mestre Curica and Mestre Ray, invited by the aforementioned project to teach classes on the course, present their trajectory and musical practice that reflect their daily lives and traditions, addressing the construction of traditional instruments such as the banjo, the maraca and the curimbó that play a fundamental role in their musical practices. Their musical practices contain the essence of their lives, their communities and the Amazon surroundings, providing insights into the musical culture of Pará. The meeting and

interaction between UFPA masters and students creates an enriching exchange of knowledge that impacts the training of future music teachers. As a result of this action, videos, podcasts, articles and artistic activities arising from intercultural experiences have been produced, appreciation of masters of popular and traditional music within the academy and a channel of dialogue has been established between the Ethnomusicology Laboratory and the community.

Keywords: Masters; Music from Pará; Ethnomusicology; Musical Education.

A Trajetória musical

As ações descritas neste trabalho ocorreram no âmbito do projeto Intercâmbio de Saberes, ao longo do ano 202. O projeto consistiu na incorporação de saberes musicais de mestres e mestras de música tradicional ou popular paraense na disciplina Sociologia da Música, no Curso de Licenciatura em Música da UFPA. Os resultados apresentados emergiram a partir de rodas de conversas com os mestres, discentes, bolsistas e coordenadores do projeto. Tais rodas de conversas foram previstas no planejamento da disciplina.

Inspirado no Programa Encontro de Saberes, do Instituto Nacional de Ciência, Tecnologia e Inclusão, da Universidade de Brasília, o projeto Intercâmbio de Saberes tem como objetivo fornecer espaço de encontros epistemológicos no ensino de música e na formação de professores de música na Universidade Federal do Pará. Tais ações se desenvolveram no âmago da disciplina Sociologia da Música, cuja oferta ocorre no formato laboratorial, integrada às ações de pesquisa, ensino e extensão do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA:

> As pesquisas e ações colaborativas, participativas e com o envolvimento de mestres e mestras têm desempenhado um papel significativo nas últimas décadas no Brasil, influenciando as relações interinstitucionais e Inter epistêmicas, bem como apontando para possíveis caminhos em direção à descolonização da disciplina. Essas iniciativas têm gerado uma ampla gama de resultados para além dos tradicionais textos acadêmicos, levantando questões sobre as normas institucionais relacionadas à alocação de recursos, reconhecimento da autoria coletiva, validação dos resultados e produtos, e sua disseminação (LUCAS, 2019, p.41).

Neste artigo serão abordadas as experiências com os mestres Curica e Ray, cujas vivências musicais se deram no primeiro semestre de 2023 na referida disciplina.

O primeiro encontro com Mestre Curica revelou uma rica trajetória musical e experiências que foram fundamentais em sua formação como músico e mestre da cultura paraense. Durante essa aula, foram compartilhados aspectos de sua jornada musical, que incluíram influências familiares significativas e colaborações memoráveis. Mestre Curica enfatizou a influência determinante de seu pai em seu desenvolvimento musical inicial. Seu pai não apenas lhe proporcionou seu primeiro instrumento, um cavaquinho, mas, também, o guiou com lições de música, incluindo leitura de partitura e prática rigorosa no instrumento.

Isso demonstra a importância da educação musical em sua formação, equipando-o com as habilidades essenciais para se tornar um músico talentoso.

A transição de Mestre Curica para o banjo como seu instrumento principal foi um ponto de virada marcante. Ele descreveu como essa mudança o levou a desenvolver uma técnica excepcional, particularmente em sua mão direita, que se tornou uma referência para o carimbó no Pará. Essa especialização em um instrumento tradicional da região amazônica demonstra seu compromisso em preservar e promover as raízes da música paraense.

Mestre Curica também compartilhou uma parte crucial de sua história musical, sua colaboração com o renomado músico Verequete. A composição conjunta da música "Chama Verequete" é emblemática dessa parceria e se tornou famosa na região amazônica. Trabalhar ao lado de Verequete foi uma experiência formativa para Mestre Curica, servindo como uma "escola musical" que enriqueceu ainda mais seu repertório e conhecimento. Foi abordado o Projeto "Mestres da Guitarrada" que reuniu três notáveis mestres da guitarrada, um gênero musical típico do Pará, região Norte do Brasil, no início dos anos 2000. Os protagonistas desse projeto foram o Mestre Vieira, Mestre Curica e Aldo Sena, todos renomados músicos que desempenharam papéis fundamentais na popularização e na preservação da guitarrada. Esse primeiro encontro com Mestre Curica ofereceu aos alunos uma visão fascinante particular de suas influências, jornada e contribuições para a música paraense. Foi possível compreender a importância de conexões intergeracionais e colaborações na preservação da cultura musical regional. Mestre Curica emergiu como uma figura central na preservação da rica herança musical do Pará, uma fonte de inspiração para futuros músicos e estudiosos da região amazônica.

A construção de instrumentos

A instrução de Mestre Curica sobre a construção de instrumentos, especialmente o banjo, proporcionou aos alunos uma experiência prática valiosa, enriquecendo significativamente sua compreensão da música paraense e da artesania por trás dela. Este momento prático revelou não apenas a importância da execução musical, mas, também, os intrincados detalhes da fabricação dos instrumentos tradicionais da região. Um aspecto importante da explicação de Mestre Curica foi a história por trás de sua própria jornada na construção de banjos. Ele compartilhou sua motivação para começar a construir banjos, destacando que, na época, esses instrumentos não eram facilmente acessíveis na região. Sua busca pelo conhecimento da arte da construção de instrumentos começou como uma solução para essa limitação.

Um aspecto interessante mencionado foi a adaptação que fez na construção dos banjos para torná-los mais resistentes às condições climáticas da região. A substituição do corpo do instrumento, que originalmente era feito de couro de animal, por um material de mica plástica foi uma inovação significativa. Isso não apenas tornou os banjos mais duráveis, mas, também, contribuiu para a criação de um timbre único e distintivo.

Mestre Curica ainda mencionou a criação de um abafador, uma ferramenta que permite variar o som do banjo, explorando a dinâmica do instrumento. Essa técnica demonstra sua profunda compreensão da música e da construção de instrumentos, uma habilidade que ele compartilhou generosamente com os alunos.

Essa experiência prática não apenas enriqueceu a formação dos alunos, mas, também, ofereceu um vislumbre das inovações e da criatividade necessárias para a preservação e evolução da música tradicional. Mestre Curica, com sua paixão e habilidades, não só ensinou a música paraense, mas inspirou uma apreciação mais profunda pela artesania musical que a sustenta.

O ensaio do repertório musical em sala de aula da UFPA

Na terceira aula, sob a orientação de Mestre Curica, os alunos tiveram a oportunidade de participar ativamente de uma prática musical em conjunto. Esta aula foi marcada por uma exploração profunda de músicas tradicionais da região paraense e pela interpretação destas músicas, sob a direção experiente do Mestre Curica que escolheu cuidadosamente cinco músicas para serem trabalhadas em sala de aula, proporcionando aos alunos uma rica experiência de aprendizado. Durante a aula, os alunos tiveram a chance de aprofundar sua compreensão da música paraense, explorando melodias, a percepção harmônica e rítmica de músicas significativas para a cultura do Pará.Umaspecto importante desta interação foi o fato de alguns alunos estarem tendo seu primeiro contato com ritmos característico da região amazônica. Ao longo da aula os alunos demonstraram entusiasmo e engajamento na exploração musical, essencial para o sucesso do aprendizado. A orientação experiente do Mestre Curica desempenhou um papel fundamental na condução dessas atividades, fornecendo insights valiosos sobre a execução e a interpretação das músicas tradicionais.No geral, a terceira aula com Mestre Curica foi uma experiência enriquecedora para os alunos, proporcionando-lhes a oportunidade de aprofundar sua compreensão da música paraense, desenvolver suas habilidades musicais e apreciar a riqueza cultural da região. Este tipo de interação entre mestre e alunos é fundamental para a preservação e disseminação da música tradicional e do patrimônio cultural do Pará.

A apresentaçãoconjunta

A apresentação conjunta que culminou na série de encontros com Mestre Curica foi um momento de grande significado e impacto. Esta experiência permitiu que os alunos demonstrassem o conhecimento adquirido ao longo das aulas e colaborassem diretamente com Mestre Curica em uma performance musical. A apresentação foi uma celebração e representou a fusão harmoniosa entre a academia e as tradições culturais populares. Destacam-se os seguintes aspectos da apresentação conjunta:

Aplicação do Conhecimento: Os alunos tiveram a oportunidade de aplicar de forma prática o conhecimento adquirido durante os encontros com Mestre Curica. Isso permitiu que demonstrassem suas habilidades musicais e suas compreensões das tradições musicais paraenses.

Celebração Cultural: A apresentação não foi apenas uma performance musical, mas, também, uma celebração da cultura musical do Pará. Os alunos e Mestre Curica compartilharam sua paixão pela música e transmitiram essa paixão ao público presente.

União entre Academia e Tradição: A apresentação conjunta representou a união harmoniosa entre a academia e as tradições culturais populares. Isso demonstrou que é possível integrar o conhecimento acadêmico com a sabedoria transmitida pelos mestres tradicionais, criando uma experiência única e enriquecedora.

Enriquecimento da Formação: Os alunos relataram que a oportunidade de tocar ao lado de um mestre como Curica enriqueceu significativamente sua formação musical e cultural. Foi possível a aquisição de habilidades técnicas e uma compreensão mais profunda da importância da música paraense em sua identidade cultural.

Diálogo Intercultural: A colaboração entre Mestre Curica e os estudantes exemplifica a importância vital do diálogo intercultural. Esse intercâmbio de conhecimento e experiência enriqueceu a ambos e promoveu um entendimento mais profundo das diferentes perspectivas culturais. No geral, a apresentação final foi um momento marcante e memorável para todos os envolvidos. Representou não apenas o encerramento da disciplina de Sociologia da Música, mas, também, uma celebração da cultura musical paraense e uma demonstração concreta dos benefícios da colaboração entre gerações e culturas. Essa experiência fortaleceu os laços entre a universidade e as tradições populares da região, destacando a importância da preservação da herança musical para o enriquecimento cultural e educacional.

O impacto da visita do Mestre Curica na UFPA

A visita do Mestre Curica à Universidade Federal do Pará (UFPA) teve um impacto social significativo, provocando reflexões profundas nos alunos sobre a importância da valorização de

nossos mestres e da preservação da cultura local. Esta troca de conhecimento enriqueceu a experiência educacional dos alunos e teve relevância em nível pessoal e comunitário:

Valorização dos Mestres: A presença de Mestre Curica na UFPA serviu como um lembrete poderoso da riqueza de conhecimento e experiência que os mestres tradicionais possuem. Os alunos puderam testemunhar em primeira mão a maestria de Mestre Curica em sua arte e compreenderam a importância de valorizar e apoiar esses mestres que desempenham um papel fundamental na transmissão de tradições culturais.

Conexão com a Cultura Local: A visita de Mestre Curica permitiu aos alunos reconectar-se com a cultura e a música tradicional do Pará. Muitos alunos podem ter se distanciado dessas raízes culturais ao longo do tempo, mas a interação com o mestre trouxe uma conscientização renovada sobre a riqueza cultural de sua região.

Desenvolvimento Pessoal: A experiência de aprender com Mestre Curica não se limitou apenas à música, teve um impacto positivo no desenvolvimento pessoal dos alunos. Eles adquiriram habilidades musicais e ganharam confiança, disciplina e apreço pela tradição.

Fortalecimento da Comunidade: A visita de Mestre Curica à UFPA serviu como um catalisador para fortalecer a comunidade de estudantes e amantes da cultura local. A troca de conhecimento e a colaboração entre alunos e o mestre criaram um senso de unidade e pertencimento.

Inspiração e Motivação: Mestre Curica, com sua paixão e dedicação à música tradicional, inspirou muitos alunos a seguir seus próprios interesses e paixões. Sua história de vida e seu compromisso serviram como modelo para o sucesso através da persistência e da dedicação. Em resumo, a visita do Mestre Curica à UFPA teve um impacto social profundo e positivo, inspirando os alunos a valorizar seus mestres, reconectar-se com suas raízes culturais, desenvolver-se pessoalmente e fortalecer a comunidade. Essa experiência demonstra claramente o valor da preservação das tradições culturais locais e do compartilhamento de conhecimento entre gerações:

> O objetivo principal da iniciativa foi criar um ambiente propício para a experimentação pedagógica e epistêmica, estimulando a redescoberta de saberes tradicionais e, a partir deles, fomentar inovações. Além disso, buscou-se fornecer bases teóricas e práticas que pudessem contribuir para o avanço das pesquisas em música, especialmente no contexto da formação de professores de música. Isso se traduziu em uma oportunidade valiosa para refletir sobre as interconexões entre música, sociedade e cultura.(BARROS e CHADA, 2016, 1).

A Vivência Musical com o Mestre Ray

O mestre Raimundo Piedade, mais conhecido como mestre Ray, é um mestre de carimbó, construtor de instrumentos musicais, ministrante de oficinas de música paraense,

produtor cultural e proprietário do Espaço Cultural Coisas de Negro, situado em Icoaracy, distrito de Belém do Pará. Mestre Ray possui um longo histórico de colaboração com o LabEtno desde a primeira oficina ministrada no curso de música em 2006, participações especiais como palestrante ou músico, até o lançamento de seu livro Andanças e Cheganças[1], pela Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes, em colaboração com o LabEtno, em 2022. Importante mencionar que o livro de autoria do mestre, e feito em colaboração com o LabEtno foi utilizado como referência bibliográfica obrigatória no módulo ministrado por ele na referida disciplina. Assim, o LabEtno promove, além da inclusão dos saberes dos mestres no ensino musical, a incorporação de seu modo de pensar e falar sobre música através de publicações feitas em parceria.

No primeiro encontro, Mestre Ray compartilhou sua jornada musical, revelando como começou a tocar música desde a infância e destacando seus primeiros trabalhos em festivais, bem como sua colaboração com vários grupos de música paraense. Isso permitiu aos alunos compreender a rica história e experiência pessoal do mestre, contextualizando sua influência na música regional. Durante a interação, Mestre Ray abordou diversos aspectos de seu processo composicional, integrando pensamentos e inspirações da vida cotidiana. Foi demonstrado a importância do ensino de padrões rítmicos utilizando o corpo como instrumento, enfatizando a prática individual como meio de aprimoramento. Mestre Ray ainda proporcionou uma demonstração prática dos ritmos, tanto no corpo quanto nos instrumentos utilizados na música regional, ressaltou a importância da transmissão oral na preservação dessas tradições musicais, detalhando aspectos técnicos, como a afinação do curimbó e a função de cada tambor na música regional. Discutiu também a ideia de empoderamento na performance, encorajando os alunos a experimentarem novas possibilidades e técnicas de improvisação. A discussão no encontro abordou questões de pertencimento cultural permitindo aos alunos identificar sua conexão com a música regional:

> Nos encontros subsequentes, os mestres e mestras continuam a compartilhar suas experiências pessoais, frequentemente narrando histórias vividas e transmitindo conhecimentos orais acumulados ao longo do tempo. Isso contribui para uma rica troca de saberes e experiências durante o processo de explanação de suas trajetórias.(BAÍA e SOUSA, 2023, p. 5).

A construção da maraca e a aula de percussão

No segundo encontro com Mestre Ray, a ênfase foi sobre a construção da maraca, um instrumento fundamental na música do carimbó. Os alunos tiveram a oportunidade de participar de uma aula prática de percussão, na qual aprenderam a tocar o curimbó. Mestre

[1] Disponível em:<https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/931>

Ray compartilhou suas técnicas e os ritmos característicos desse instrumento, proporcionando aos estudantes uma experiência prática única e a oportunidade de desenvolverem habilidades musicais autênticas. O encontro teve um impacto significativo nos alunos, alguns dos quais se sentiram profundamente conectados com a aula de curimbó, relembrando suas próprias raízes culturais. Essa conexão emocional com a música e a cultura é de extrema importância, pois ajuda a preservar e transmitir essas tradições de geração em geração. A aula com Mestre Ray demonstrou a vitalidade dessas raízes culturais e como elas continuam a se enraizar nas vidas dos estudantes, reforçando a importância de iniciativas como o projeto "Intercâmbio de Saberes" na preservação e promoção da diversidade cultural.

A apresentação final

No terceiro encontro, Mestre Ray e os alunos embarcaram em um trabalho de repertório musical significativo. Durante esse período, houve uma colaboração intensa na seleção e ensaio de um repertório musical composto por músicas tradicionais. Essa etapa envolveu uma exploração profunda da rica tradição musical paraense, a interpretação das composições do mestre e uma preparação minuciosa para a apresentação final, que ocorreu no quarto encontro, no Ateliê da UFPA, um momento emocionante e significativo. Os alunos subiram ao palco com instrumentos como maracas, banjo e curimbó, demonstrando não apenas o progresso musical que alcançaram, mas celebrando de maneira autêntica a cultura e a música paraense. Foi uma oportunidade valiosa para os alunos aplicarem o conhecimento adquirido ao longo do projeto e compartilharem suas habilidades com o público presente. A apresentação no Ateliê da UFPA representou não apenas uma realização musical, mas, também, um tributo à riqueza da cultura local. Destacou a importância do projeto "Intercâmbio de Saberes" em capacitar os estudantes, permitindo-lhes não apenas aprender com os mestres, mas contribuir ativamente para a preservação e celebração da música e cultura paraense.

A produção dos discentes com os mestres

A avaliação final da disciplina é de suma importância para o Projeto Intercâmbio de Saberes. O processo de avaliação inclui a identificação e discussão dos conteúdos abordados pelos mestres e a produção de podcasts e vídeos pelos alunos, que são posteriormente publicados nos canais de mídia do LabEtno, como o YouTube e o Spotify.

A colaboração entre alunos e mestres é enriquecedora, proporcionando uma imersão dos estudantes na cultura musical dos mestres. Os alunos têm a oportunidade de visitar as casas dos mestres para a gravação de vídeos e áudios, criando um ambiente de aprendizado significativo.

O processo de produção de vídeos e podcasts é organizado em etapas:

1. Decisão do tema a ser abordado em conjunto com os mestres.
2. Registros da prática musical e entrevistas de acordo com o tema escolhido.
3. Princípio da transparência, garantindo que os mestres tenham domínio completo do conteúdo.
4. Devolução das gravações extras feitas fora da sala de aula para revisão pelos mestres.
5. Participação ativa dos mestres no expediente como autores do conteúdo.
6. Revisão final do conteúdo pelo mestre para garantir a qualidade do produto.
7. Autorização dos mestres para inclusão do trabalho final na plataforma do LabEtno.

O processo de produção de vídeos e podcasts garante que os materiais produzidos pelos alunos atendam aos padrões de excelência acadêmica e cultural, enquanto promovem uma colaboração ética e rica entre alunos e mestres.

O resultado final desse esforço conjunto é a disponibilização de valiosos recursos educacionais nos canais do LabEtno, que contribuem significativamente para a preservação e divulgação da cultura popular e da etnomusicologia na região amazônica. Além disso, esses materiais são compartilhados com um público mais amplo, enriquecendo o conhecimento sobre esses mestres e sua contribuição para a sociedade.

Link: Mestre Nego Ray e Mestre Curica | Mini Documentário - Projeto Intercâmbio de Saberes Musicais
https://www.youtube.com/watch?v=2oZ7ZKFR3Ww

Considerações finais

Através do projeto Intercâmbio de Saberes, na UFPA, a interação entre mestres e os alunos assume um papel fundamental na formação de novos professores de música. Essa colaboração enriquece a perspectiva dos futuros educadores, capacitando-os a adotar uma visão mais crítica sobre a diversidade musical existente na região amazônica. O resultado é uma abordagem educacional mais rica e sensível, que valoriza as práticas musicais locais e promove uma mudança positiva por meio da música.

As ações empreendidas pelo LabEtno na disciplina Sociologia da Música oportunizam vivências musicais peculiares aos estudantes de música da UFPA, dando a conhecer práticas musicais diversas, de forma a aprofundar nas relações distintas de teorização e habilidades requeridas em cada prática musical vivenciada. A possibilidade de diálogo dos alunos com os mestres da cultura popular abrem um espaço para trânsitos interdisciplinares e interculturais,

benéficos para uma percepção da educação musical abrangente, crucial para o cumprimento das políticas públicas já estabelecidas que visem à inserção de diversos saberes musicais no ensino de música nas escolas regulares e na própria academia.

O trânsito de mestres e mestras da cultura popular na UFPA tem oportunizado, também, a valorização e certificação dos saberes específicos destes mestres. Para os alunos da graduação, a experiência de vivenciar distintas formas de produção musical tem oportunizado a reflexão sobre as diversidades de formas de ensino e aprendizagem de música, suas conexões com outros domínios da cultura e com as outras artes. Tais vivências tem auxiliado a compreensão de outras epistemologias sobre o saber musical, num processo de relativização destes saberes, com vistas a uma democratização e de uma relevância social do ensino de música nas escolas regulares da cidade.

Considera-se que as ações do referido projeto constituem intevenções de caráter deolonial na medida em incluem no curriculo escolar saberes não hegemônicos, ampliando as possibilidades de conceituação e prática musical. Dialogando com Carvalho (2020). Lucas (2020) e Bittar e Vedana (2023), o projeto está assentado nas discussões que visam a decolonialidade do Ensino tradicional de música, a diversidade musical a ser implementada em curriculos eurocentristas e a valorização dos saberes de mestres e mestras da cultura popular e tradicional brasileira.

Referências

BAÍA, Isaque; Sousa, João. “Intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do Curso de Licenciatura Plena em Música UFPA: a vivência em sala de aula no projeto Encontro de Saberes.” *X Jornada de Etnomusicologia*, VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia Belém\Pará: UFPA,2023. P.5

BITTAR, Valeria Maria Fuser; VEDANA, Cassiano Tissiani. Encontro de Saberes: caminhos pluriepistêmicos na formação do professor de música. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-29, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.14 Recebido em 8/11/2021, aprovado em 26/6/2023, publicado em 14/12/2023.

CHADA, Sonia; BARROS, Liliam. “Introdução”. *Revista Tucunduba*. Belém: UFPA, p. 1-9, 2016.

CARVALHO, José Jorge de, VIANNA, Letícia O ENCONTRO DE SABERES NAS UNIVERSIDADES: UMA SÍNTESE DOS DEZ PRIMEIROS ANOS. Volume 1, p.1-26, 2020.

LUCAS, Glaura. “Etnomusicologia, o Encontro de Saberes nas Universidades, e o ensino superior de música no Brasil.” *Anais da VI Jornada de Etnomusicologia*, Etnomusicologias perspectiva e pluralidade. Belém\Pará: PPGARTES, 2019. P.38-49.

ACESSO E PERMANÊNCIA NA GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Reflexões a partir de uma etnografia

Nira Azibeiro Pomar
Unirio/Udesc
nirah.musica@gmail.com
GT 11 - Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade

Resumo: O presente trabalho é concebido a partir de uma etnografia realizada com estudantes de graduação em Música em uma universidade pública no Brasil. Partindo da questão "Quem pode estudar Música?", são propostas reflexões relacionadas ao acesso e permanência em um curso superior de Música, abordando também a questão da evasão. Em diálogo com outros autores, percebe-se que o tema é recorrente em outras universidades e que não basta democratizar o acesso ao ensino superior com políticas afirmativas sem garantir políticas efetivas de permanência estudantil.

Palavras-chave: Graduação em música; acesso e permanência; teste de habilidades específicas; evasão no ensino superior; universidade pública.

ACCESS AND PERMANENCE IN A MUSIC UNDERGRADUATE COURSE

Reflections based on an ethnography

Abstract: This work is conceived from an ethnography carried out with undergraduate Music students at a public university in Brazil. Starting from the question "Who can study Music?", reflections are proposed regarding access to and permanence in a higher education Music course, also addressing the issue of dropout. In dialogue with other authors, it is clear that the theme is recurrent in other universities and that it is not enough to democratize access to higher education with affirmative policies without guaranteeing effective student retention policies.

Keywords: Music Undergraduate Course; Access and Permanence; Specific Skills Test; Evasion in Higher Education; Public university.

Introdução

Em meados de 2020, enquanto pesquisava e escrevia sobre estudantes da graduação em Música, ainda não era possível dimensionar o que seria a pandemia de Covid-19. Por todo o Brasil, escolas e universidades foram fechadas e era incerta a retomada das aulas de maneira virtual, pois reforçava exclusões e desigualdades sociais, que se tornaram ainda mais alarmantes naquele período. Além da crise sanitária, o Brasil vivia uma crise política que agravou absurdamente a situação.

Segui acompanhando remotamente os estudantes que participaram da pesquisa através de grupos de Whatsapp e reuniões semanais do Centro Acadêmico. As aulas virtuais não permitiam o acesso aos laboratórios e instrumentos, como os pianos, por exemplo, prejudicando estudantes que não tinham condições de ter seu próprio instrumento em casa. Além disso, professoras e professores precisaram se adaptar em tempo recorde para disponibilizar o conteúdo das aulas à distância, o que acabou gerando sobrecarga e exaustão física e mental.

A turma de estudantes que ingressou em 2020 teve pouco mais de uma semana de aula antes que fosse decretado o isolamento obrigatório (*lockdown*) para combater o avanço da Covid-19. O retorno às aulas de maneira remota demorou para se concretizar e o retorno às aulas presenciais estava muito distante.

Disciplinas práticas foram postergadas, pois era inviável a realização por meio remoto. Mesmo após o retorno presencial, algumas destas disciplinas não ocorreram da melhor maneira, tendo em vista que a obrigatoriedade do uso de máscaras dificultou, por exemplo, as práticas de conjunto, coral, regência e flauta.

A fim de contemplar essas práticas, foram montadas grandes tendas ("tendões") na área externa ao Departamento de Música, pois a ventilação e o tamanho das salas não eram adequados para se manter o distanciamento necessário para evitar o contágio. Entretanto, a estrutura dos tendões não era eficiente, especialmente em dias de chuva ou dias mais frios.

Estrutura é um dos pontos sensíveis quando se trata de universidade pública. Mesmo quando não é ideal, é essa estrutura que permite, para muitas pessoas, o acesso a laboratórios, instrumentos e conhecimentos que seriam inacessíveis com recursos pessoais. Porém, a própria universidade pública acaba sendo inacessível para essas pessoas.

A pergunta que me acompanhou e acompanha, há muito tempo, segue a mesma: afinal, quem pode estudar Música? Na Língua Portuguesa, **poder** é verbo e substantivo. Enquanto substantivo, **poder** é força, autoridade, capacidade ou possibilidade. Ao me perguntar quem pode estudar Música, penso menos na capacidade e mais na possibilidade: o acesso e a permanência em um curso de graduação em Música não dependem apenas de habilidades prévias ou adquiridas; a evasão é provocada, em grande parte dos casos, por questões econômicas. O **poder** financeiro é determinante.

Durante minha pesquisa, adotei como estratégia a participação observante. A pergunta "Quem pode estudar Música?" esteve acompanhada de outros questionamentos: Quem tem acesso à estrutura do curso de Música e à própria Universidade, que é pública e gratuita? Quais músicas podem entrar e estar na Universidade e quais músicas não têm acesso a este espaço? E o que se poderia dizer sobre a permanência de estudantes no curso de graduação em Música? Existem questões étnico-raciais, de gênero ou sociais envolvidas? E existe relação entre essas questões e o conhecimento musical produzido, reconhecido e legitimado pelas universidades?

Desde o início da emergência sanitária, mudanças importantes ocorreram no curso de graduação onde realizei minha pesquisa. Durante a pandemia, a prova de habilidades específicas para o ingresso na graduação deixou de ser uma exigência e estudantes com níveis

variados de conhecimento em Música tiveram a oportunidade de entrar no curso. Entretanto, não ocorreram mudanças na grade curricular para receber este novo público. No presente trabalho, proponho reflexões sobre o acesso e a permanência no curso de graduação em Música de uma universidade pública brasileira.

Participação observante e a etnografia na graduação em Música

Antes de iniciar propriamente o texto, reproduzo aqui duas passagens sobre a "participação observante", estratégia que adotei em meu trabalho. A primeira é do antropólogo Bruce Albert, que questiona a transparência científica da observação participante etnográfica e, em suas reflexões, argumenta que

> o engajamento social do etnógrafo não pode mais ser visto como uma escolha pessoal política ou ética, opcional e estranha a seu projeto científico. Ele claramente passa a ser um elemento explícito e constitutivo da relação etnográfica. A "observação" do antropólogo não é mais meramente "participante"; sua "participação" social se tornou ao mesmo tempo condição e enquadramento de sua pesquisa de campo. (ALBERT, 2014, p. 133).

Jorge Villela sugere que a participação observante incorre na transformação do observador em experimentador:

> Ao lançar mão de longas passagens de seu caderno de campo, o autor simultaneamente impede-se de falar em nome dos outros e transforma a observação em ato descritivo. Inverte a fórmula tradicional "observação participante", tornando método a já levantada hipótese de uma "participação observante". Portanto, o observador torna-se um experimentador; a experimentação, um meio a serviço da observação. (VILLELA, 2002, p. 221).

Foi neste lugar "observante" que participei e ainda sigo, o que me permite neste momento trazer outras reflexões, para além daquelas já desenvolvidas no percurso da pesquisa. Entendo a experimentação a que Villela se refere como sendo a própria vivência cotidiana no Campus, algo que mantenho.

Elizabeth Travassos traçou seu caminho etnográfico com estudantes de Música durante sua vivência no Instituto Villa-Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. A autora apontava que "A abordagem etnográfica de segmentos estudantis vinculados à escola superior de música permite encarar desde outro ângulo esta instituição, objeto tradicional dos discursos de educadores e administradores" (TRAVASSOS, 2005, p. 11).

Em um de seus estudos, Travassos tomou como ponto de partida os perfis culturais dos estudantes e explorou "ideias sobre a hierarquização de repertórios, práticas e carreiras umsicais". À época, a autora já destacava "a desproporção entre setores da população que têm

acesso a algum tipo de educação musical formal e a vitalidade das práticas musicais entre aqueles [...] a quem é vedada qualquer chance de 'estudar música'." (TRAVASSOS, 1999). Passados mais de vinte anos, pergunto-me se ocorreram mudanças significativas neste cenário.

No texto publicado em 2005, Travassos focou nas experiências formadoras dos estudantes de Música, levantando um questionamento sobre a "reprodução social do músico". Adotando um viés sociológico, a autora tratou questões relativas à institucionalização do ensino de música, institucionalização da desigualdade e diferenças de valor atribuído a cada uma das habilitações nos cursos de graduação em Música. As questões levantadas por Travassos em ambos os trabalhos seguem pertinentes, como veremos adiante.

Vestibular: porta de entrada ou contenção?

No concurso vestibular de verão para o preenchimento das vagas do primeiro semestre de 2019, houve uma mudança na equipe de formulação da prova teórica de habilidades específicas exigida para admissão no curso de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. O nível de dificuldade da prova impossibilitou o preenchimento das 30 vagas disponíveis para a turma de Licenciatura, tendo sido aprovados apenas 19 alunos, de 97 inscritos. No caso dos Bacharelados, eram 46 candidatos para 17 vagas e apenas nove foram preenchidas. Dos quatro candidatos para as duas vagas do Bacharelado em Violoncelo, nenhum foi aprovado. (UDESC, 2018a, p. 1; UDESC, 2018b, p. 19-22).

Costa e Piedras analisam e problematizam o acesso e permanência de estudantes no curso de música da UFRGS e levantam uma questão que podemos estender para outras universidades:

> O curso de Música parece expressar de maneira emblemática a contradição do processo de expansão do acesso e da permanência das classes populares na universidade pública: a existência simultânea de políticas que visam democratizar o ensino e processos ainda conservadores e elitistas. (COSTA; PIEDRAS, 2022, p. 183).

Numa tentativa de contornar o fracasso do ano anterior, uma nova mudança significativa ocorreu no vestibular para o preenchimento das vagas de 2020: não houve prova teórica de habilidades específicas para o curso de Música, sendo mantida apenas a prova prática de Leitura Rítmica e Melódica e a execução de uma peça de Livre Escolha para a Licenciatura; no caso do Bacharelado, a prova prática também incluía uma Peça de Confronto. Foram 104 inscritos para as 30 vagas da Licenciatura e 42 candidatos para 17 vagas do Bacharelado. Todas as vagas foram preenchidas. (UDESC, 2019a, p. 2; UDESC, 2019b, p. 19-22).

A mudança radical de um ano para o outro garantiu o preenchimento das vagas e afastou o risco de fechamento do curso por falta de estudantes, mas ainda não era possível

calcular todos os impactos do novo formato, sem a prova teórica para o ingresso na graduação em Música, conhecida em grande parte do país como Teste de Habilidades Específicas - THE.

Vale mencionar que Borne, Bezerra e Garcia (2023) realizaram um levantamento de publicações em anais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e não encontraram nenhum trabalho que "analisasse ou discutisse o impacto da presença ou ausência do THE no ensino superior de música".

Neste ponto, vale observar a perspeciva de estudantes sobre o tema. Enquanto alguns estudantes entendem que a retirada da prova poderia democratizar o acesso, outros defendem a permanência do THE, conforme se percebe nas falas de meus interlocutores na Udesc:

> O ponto bom a se elencar é que você faz uma democratização do acesso, só que de certa forma é um problema que você não vai conseguir resolver, porque o que falta é o ensino de base de música nas escolas e [...] escolas de música, isso que realmente precisa, porque daí as pessoas já chegam com uma base musical mais consolidada pra academia, isso seria uma melhor resolução, mas claro, no momento que se está, uma das saídas é democratizar essa abertura de pessoas e também pra garantir as vagas do curso, porque senão o curso fecha, se não tem ninguém. (V.L.).
>
> Por um lado, eu acho que é complicado cobrar que o aluno venha preparado, sendo que não existe ensino público que garanta esse aprendizado pra ele entrar na universidade pública. Geralmente quem faz ensino público é quem não tem acesso a fazer uma escola particular, não tem acesso a fazer conservatório, não tem acesso a fazer aula de música, e daí também não tem conservatório público aqui... (R.H.)
>
> [...] se o curso de Licenciatura tá focado em formar professores de música, eu acho um erro muito grande não ter uma prova, pode ser uma dificuldade reduzida, mas é um erro muito grande, como é que um professor de música vai dar aula de música sem ter um certo conhecimento de Música? (F.C.). (POMAR, 2020, p. 75-76).

O que mais chama atenção, neste último caso, é que o estudante entrevistado parece atribuir exclusivamente ao THE a avaliação do conhecimento ou da capacidade do futuro professor, como se o empenho e desempenho durante a graduação não fizesse a mínima diferença na formação do profissional.

Na prática, o que tem acontecido atualmente, após a mudança no sistema de ingresso, é que estão entrando estudantes com pouco ou nenhum conhecimento teórico de Música. Ao cair a barreira do vestibular, as portas se abriram para estudantes que sequer imaginavam a possibilidade de cursar esta graduação.

Conforme apontam Costa e Piedras, "As diversas políticas e programas de democratização do ensino superior geraram mudanças significativas no perfil do aluno das universidades públicas federais: mais alunos de classes populares, negros e estudantes de escolas públicas." (COSTA; PIEDRAS, 2022, p. 186).

Se, por um lado, o acesso ao curso foi ampliado, por outro lado surgiu uma nova demanda: professores e estudantes estão se deparando com a necessidade de uma "alfabetização musical". Boaventura de Sousa Santos pondera que "As tarefas da democratização do acesso são, assim, particularmente exigentes porque questionam a universidade no seu todo, não só quem a frequenta, como os conhecimentos que são transmitidos a quem a frequenta". (SANTOS, 2018, p. 638).

Contudo, os parâmetros de entrada foram alterados, mas a grade curricular não sofreu alterações. Não foi previsto um esquema de adaptação para estes ingressantes sem conhecimento teórico e os embates em sala de aula aumentaram substancialmente. Enquanto alguns estudantes estão tendo seu primeiro contato com música escrita, outros já têm larga experiência de leitura musical. Professores agora precisam lidar com o abismo que se forma entre distintos níveis de conhecimento convivendo lado a lado, numa mesma turma, especialmente no primeiro ano, conforme também perceberam Costa e Piedras:

> O novo cenário imprimiu às universidades novos desafios. Se por um lado ingressaram sujeitos historicamente excluídos, por outro, permaneceram os privilegiados. Pela primeira vez, na trajetória do ensino superior, sujeitos de privilégio geracional dividem sala com àqueles que ficaram à margem deste direito. Desta nova condição emergem disputas, conflitos e desigualdades. As próprias estruturas universitárias conservam padrões de exclusão social, pois não se reformam à velocidade das transformações do público que passa a frequentá-las. (COSTA; PIEDRAS, 2022, p. 186).

Esta é uma questão que não poderia estar sendo ignorada. Não é o caso de atribuir à universidade mais uma responsabilidade, mas a lacuna existe e é preciso encará-la. Se o Ensino Médio não garante o acesso à educação musical, especialmente nas escolas públicas, perpetua-se o privilégio das camadas beneficiadas que podem pagar por um curso preparatório ou professor particular, como já apontava Travassos (1999, p. 122).

Permanência e evasão

Superada a barreira de entrada na universidade, surge o desafio da permanência na instituição. Novamente, as diferenças socioeconômicas têm forte impacto, ainda que a igualdade de condições para o acesso e permanência seja um direito previsto no art. 206 da Constituição Federal (BRASIL, 1988).

As políticas de permanência direcionadas a estudantes em situação de vulnerabilidade geralmente não dão conta de todos os aspectos implicados: moradia, transporte, alimentação e material escolar são apenas algumas das demandas estudantis e nem mesmo estas são sempre supridas pelos programas de auxílio financeiro da universidade.

As especificidades da graduação em Música ainda envolvem outras questões, como a própria distribuição da carga horária de aulas: "[...] o curso de graduação em Música na Udesc funciona no período diurno, tendo alguns dias na semana com aulas das 8h20 da manhã até o fim da tarde, dificultando para os estudantes a manutenção de empregos em horário comercial no mercado formal de trabalho." (POMAR, 2020, p. 29)

A mesma situação foi identificada no estudo de Costa e Piedras:

> Por ser um curso diurno, os estudantes de Música da UFRGS apontam as desigualdades financeiras e a precária condição de acesso a renda como situações que dificultam sua continuidade na graduação, tendo em vista a impossibilidade de conciliar atividades remuneradas com a carga horária das aulas. [...] Além disso, o alto grau de cobrança, próprio do curso de Música, mas comum aos diversos departamentos da universidade, expande a distinção entre os estudantes e privilegia aqueles com melhores condições sociais e culturais no atendimento às demandas dos docentes. Ao que parece, essas condições tornam o curso de Música cada vez mais distante dos poucos sujeitos que, vindos de classes populares, conseguiram ingressar no curso. (COSTA; PIEDRAS, 2022, p. 195).

Como se percebe, a questão financeira é determinante para a permanência e também aparece relacionada, nos depoimentos de estudantes, com questões como carga horária e o alto grau de cobrança das disciplinas:

> Entre estudantes do Bacharelado, há quem diga: "dividimos a vida entre o tempo de estudo e a pausa do estudo, não há mais tempo para a vida". Logo no primeiro semestre da faculdade, o estudante precisa encarar nada menos que oito disciplinas obrigatórias, totalizando mais de vinte horas-aula semanais. Somando a esta carga horária o tempo necessário para a realização dos exercícios e das tarefas curriculares de todas as disciplinas, sobra pouco tempo para se dedicar a alguma atividade remunerada, sendo este um dos principais motivos da evasão ainda na primeira fase do curso. (POMAR, 2020, p. 83).

Dessa forma, depreende-se que "Estudar Música em uma universidade pública e gratuita não é acessível para todos", pois,

> mesmo não tendo que desembolsar as mensalidades de um curso particular, quem escolhe a graduação em Música enfrenta diversos obstáculos: "O meu primeiro semestre foi uma decadência por causa disso, eu tinha que trabalhar, dar mil aulas, dar conta de repertório, dar conta de todas as matérias, porque é bem picado, não dá nem pra trabalhar direito" (S.M.); "Pra mim isso sempre foi uma situação bem doida, assim, bem difícil, justamente por isso, porque eu que trabalho, eu que me sustento, e várias vezes eu já me vi abdicando de algumas matérias porque eu não ia conseguir" (M.G.); "eu sou sustentado pela minha mãe, privilegiadamente, mas eu tenho vários amigos que trabalham e têm filhos e eu entendo que a carga horária integral do curso, eventualmente, ou é desgastante pra saúde mental ou é impossível de fazer" (M.M.); "uma coisa que tem que ser talvez revista é a questão da carga horária do curso em função da profissão. Essa média não fecha. Então a gente tem ainda muita evasão, evasão de disciplina, se a gente for contabilizar os estudantes que se formam no tempo hábil é muito pouco" (J.D.).
>
> Isso sem falar sobre "a necessidade de você investir em um instrumento, porque você não vai conseguir ir muito além no curso se você estiver com um violão de

> fábrica, mais baratinho" (S.L.). Indubitavelmente, ter um bom instrumento é uma das metas dos estudantes que ingressam na graduação em Música, não apenas no Bacharelado em Violão (POMAR, 2020, p. 83-84).

Começa a aparecer nos depoimentos a questão da evasão. Afinal, falar de permanência também é falar sobre evasão:

> A evasão de estudantes é fenômeno complexo, comum às instituições universitárias no mundo contemporâneo. Exatamente por isto, sua complexidade e abrangência vêm sendo, nos últimos anos, objeto de estudos e análises, especialmente nos países do Primeiro Mundo. Tais estudos têm demonstrado não só a universalidade do fenômeno como a relativa homogeneidade de seu comportamento em determinadas áreas do saber, apesar das diferenças entre as instituições de ensino e das peculiaridades socioeconômico-culturais de cada país. (MEC, 1997, p. 18).

Em estudo sobre evasão em cursos de graduação realizado por Delsi Davok e Rosilane Bernard, as autoras apontam índices altíssimos de evasão no curso de Música:

> Nos cursos da área de Linguística, Letras e Artes ocorreu uma evasão média de 45,9% no período 2008-2010. O curso de bacharelado em Música oferece 17 vagas anuais, distribuídas nas habilitações Violão, Violino e Violoncelo e Piano. Nesta pesquisa, considerando o número reduzido de ingressantes em cada habilitação, os dados foram agrupados. O curso de licenciatura em Música, apesar de ter praticamente o dobro de vagas anuais que o curso de bacharelado em Música, teve praticamente o mesmo número absoluto de formados que o bacharelado. Isso também refletiu nos índices de evasão. Em 2008, o índice de evasão no Curso foi de 80%, em 2009 de 67,9% e em 2010 de 58,6%. (DAVOK; BERNARD, 2016).

Embora os dados não sejam tão recentes, não podem ser desprezados. Não foi à toa que se deu a criação de uma Comissão Especial de Estudos sobre a Evasão nas Universidades Públicas Brasileiras, que recomenda encarar a questão em toda sua complexidade, evitando uma postura que aborde exclusivamente o fator econômico, o que condenaria alguns cursos à extinção:

> Compreender a evasão como um processo implica superar a postura economicista, derivada de visão essencialmente utilitarista da formação universitária que, se levada a extremos, conduziria, por exemplo, à extinção de alguns cursos que são hoje mantidos quase que exclusivamente pelas universidades públicas. Logo, os Índices de diplomação, retenção e evasão devem ser examinados em conjunto, não como um fim em si mesmos, ou apenas com objetivos "rankeadores", mas sim como dados que possam contribuir tanto à identificação dos problemas a eles relacionados, como à adoção de medidas pedagógicas e institucionais capazes de solucioná-los. (MEC, 1997, p. 19).

Considerações finais

Revisitar minha pesquisa e observar as mudanças ocorridas foi um bom exercício. Apesar das evidentes inovações, algumas coisas não mudaram, como os desafios à permanência estudantil e a própria desigualdade econômica, que está presente não apenas na universidade e que se intensificou durante a pandemia.

Democratizar o acesso através das cotas é apenas um passo inicial de uma longa caminhada. Não basta democratizar o acesso sem garantir a permanência. O Campus onde realizei minha pesquisa não tem moradia estudantil e fica numa cidade com alto custo de vida, o que se torna um empecilho para estudantes que vêm de outras cidades. Os programas de auxílio financeiro ainda não são suficientes para suprir as demandas, mas são essenciais para a permanência de estudantes provenientes de famílias com situação econômica precária.

Além disso, remover as barreiras impostas pelo THE tampouco são suficientes ou eficientes se não houver uma remodelação curricular para acolher estudantes favorecidos pela medida, ou apenas mudamos o problema de lugar: o obstáculo que estava na entrada é movido para as fases iniciais do curso, aumentando a evasão.

Neste sentido, faz-se necessária uma investigação mais profunda sobre a questão da evasão nos cursos de Música, a fim de que se possa buscar e propor soluções viáveis para que os estudantes consigam concluir sua formação. Para além das questões financeiras, estender o tempo do curso e diluir a carga horária pode ser um dos caminhos possíveis.

O processo de inclusão, de democratização, envolve uma mudança estrutural, de forma e conteúdo: é um questionamento da universidade como um todo. Não é um processo fácil ou rápido, mas necessário. Ou seguiremos ainda por muito tempo nos perguntando “Quem pode estudar Música?”, esbarrando sempre no tema financeiro.

Referências

ALBERT, Bruce. “Situação Etnográfica” e Movimentos Étnicos. Notas sobre o trabalho de campo pós-malinowskiano. *Campos - Revista de Antropologia*, [S.l.], v. 15, n. 1, jun. 2014. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/42993/27044. Acesso em: 10 abr. 2020.

BORNE, Leonardo da Silveira.; BEZERRA, Jefferson de Aquino; GARCIA, Midiã Bezerra da Silva. Testes de habilidade específica na graduação em música. O que tem sido falado nos eventos da ABEM? *ouvirOUver*, v. 19, n. 1, 2023. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/69126. Acesso em: 7 set. 2023.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 9 set. 2023.

MEC. Secretaria da Educação Superio. Comissão Especial de Estudos sobre a Evasão nas Universidades Públicas Brasileiras. *Diplomação, Retenção e Evasão nos Cursos de Graduação em Instituições de Ensino Superior Públicas*. Brasília, 1997. Disponível em: https://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/102/diplomacao.pdf. Acesso em: 9 set. 2023.

COSTA, Pedro de Almeida; PIEDRAS, Roberta Cardoso. A persistência do elitismo na universidade pública: análise do acesso e permanência dos estudantes no curso de música da

UFRGS. *Espacio Abierto*, Maracaibo, v. 31, n. 2, p. 181-202, 2022. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/122/12270893011/. Acesso em: 8 set. 2023.

DAVOK, Delsi Fries; BERNARD, Rosilane Pontes. Avaliação dos índices de evasão nos cursos de graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. *Avaliação*: Revista da avaliação da Educação Superior, Campinas, v. 21, n. 2, p. 503-522, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1414-40772016000200010. Acesso em: 7 set. 2023.

POMAR, Nira Azibeiro. *No hall do Departamento de Música*: uma etnografia com estudantes de Música da Udesc. 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://bit.ly/NoHall_DMU. Acesso em: 7 set. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Construindo as Epistemologias do Sul*. Buenos Aires: CLACSO, 2018. 2v.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, mar. 2005.

UDESC. *Vestibular de verão 2019/1*: relação de candidato por vaga. Florianópolis, 2018a. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/7424/VESTIBULAR_DE_VER_O_2019__SITE_WORD_15387724832955_7424.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

UDESC. *Concurso vestibular de verão 2019/1*: relação de candidatos classificados por curso, em ordem alfabética. Florianópolis, 2018b. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/7424/LISTAO_15445517206865_7424.pdf. Acesso em: 11 dez. 2018.

UDESC. *Vestibular de verão 2020*: relação de candidato por vaga. Florianópolis, 2019a. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/8757/CANDIDATO_VAGA__2020_1_15708008160657_8757.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

UDESC. *Concurso vestibular de verão 2020/1*: relação de candidatos classificados por curso, em ordem alfabética. Florianópolis, 2019b. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/8757/LIST_O_15760077408102_8757.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

VILLELA, Jorge Mattar. Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.*Mana*, Rio de Janeiro , v. 8, n. 2, p. 220-222, out. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000200015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2020.

PERFORMANCE CORPORAL SONORA

uma análise autoetnográfica de uma surda unilateral

Yarana Ester de Campos Borges
Universidade Federal de Pelotas
yaranaester@hotmail.com
GT 11- Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade

Resumo: Este trabalho é um recorte feito a partir de uma pesquisa de maior escopo, que visa compreender a atuação de pessoas com deficiência no campo da Música sob abordagem antropológica e etnomusicológica. Com base no estudo das vivências de corpos humanos deficientes que estudam música, a principal pergunta desta pesquisa é: quais e como são as experiências de pessoas com deficiência em seus processos de aprendizagem da linguagem musical em contextos de formação na área? Neste trabalho, trago uma análise autoetnográfica de minhas experiências como pessoa deficiente e estudante de nível superior em Música e Antropologia. Como parte de uma pesquisa de Mestrado em Antropologia em andamento, este trabalho pressupõe que o instrumental teórico-metodológico da Antropologia é fundamental para nos permitir compreender as diferentes experiências relacionadas ao tema capacitismo em música, entendendo que a deficiência é um marcador social da diferença interseccionalmente relacionado à gênero, raça, sexualidade e classe social.

Palavras-chave: Música; gênero; deficiência; performance corporal.

SOUND PERFORMANCE

An Autoethnographic Analysis of A Unilateral Deaf Woman

Abstract: This work is an excerpt made from a larger scope research, which aims to understand the performance of people with disabilities in the field of Music under an anthropological approach and ethnomusicological . Based on the study of the experiences of disabled human bodies who study music, the main question of this research is: what and how are the experiences of people with disabilities in their musical language learning processes in training contexts in the area? In this work, I bring an autoethnographic analysis of my experiences as a disabled person and a university student in Music and Anthropology. Authors such as Erving Goffman, Ruth Benedict, Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Anahí Mello, Débora Diniz support this work. As part of an ongoing Master's research in Anthropology, this work assumes that the theoretical-methodological instruments of Anthropology are fundamental to allow us to understand the different experiences related to the theme of capacitism in music, understanding that disability is a social marker of difference intersectionally related to gender, race, sexuality and social class.

Keywords: Music; Gender; Disability; Body Performance.

Minha história

Nasci em 13 de setembro de 1996, com anomalia genética, um dos médicos recomendou uma cirurgia às pressas aos meus pais, eis que eles não quiseram. Ainda bem, pois encontraram um médico que recomendou o Hospital de Reabilitação de Anomalias Craniofaciais da Universidade de São Paulo, mais conhecido como Centrinho, localizado em Bauru/São Paulo. Lá em Bauru, passei por uma série de exames em que meu pai sempre esteve me segurando, por ser bebê recém nascido, e então fui diagnosticada com microtia unilateral de grau III.

Eu possuo limitação no pavilhão direito auditivo, não tenho toda a parte do ouvido médio (martelo, bigorna e estribo - eles têm a função de converter mecanicamente as vibrações do tímpano e conduzir a orelha interna), tenho alterações estéticas na orelha externa

direita e também o fechamento do conduto auditivo (estabelece a comunicação dos sons exteriores e o ouvido médio).

Eu escolhi não utilizar aparelho auditivo, pois, no meu caso, seria uma tiara que eu teria que usar todos os dias e tirar somente para dormir. Uma vez que não possuo o canal auditivo direito, teria que ser a tiara, pois assim, parte da mesma, ficaria do lado direito, em cima da cóclea (parte auditiva do ouvido interno, localizado no osso temporal). Cheguei a fazer testes com a tiara, além do incômodo que me causava, era algo que chamava atenção, certamente na escola eu iria sofrer bullying.

Erving Goffman (1995), um dos antropólogos norte americanos mais influentes do século XX, relata sobre as interações sociais, para o autor nós acabamos assumindo determinados papeis, e acabamos filtrando como nos apresentamos para as pessoas, no que revelamos ou não para os indivíduos. Assim, eu nas minhas interações sociais, procuro filtrar para quais as pessoas que conto sobre minha deficiência auditiva, para evitar os pré conceitos.

Esta pesquisa visa debater as relações e atravessamentos entre as temáticas do corpo e deficiência aplicadas ao campo da música. O objetivo principal é dar visibilidade às práticas musicais de corpos dissidentes, corpos com deficiência, sobre quais são suas percepções corporais.

Para fins deste trabalho usarei a noção de dissidência corporal, para retratar a análise etnográfica do meu corpo. Entendo como dissidência todo aquele corpo que possui alguma diferença corporal e/ou mental. Articulando com Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), onde elas abordam que o pessoal é político, trago aqui para reflexão, a minha vida, onde um corpo dissidente reflete o sistema capitalista. Mais a frente retomo essa discussão.

As autoras Rosa e Nogueira (2015, p. 32) propõem em seu artigo que: “corpo e política são a face de uma mesma moeda musical. E este corpo tem história, contexto, conhecimento”. Elas ainda evidenciam “a lógica da branquitude racista e da pigmentocracia, ainda que em lugares distintos” (ROSA e NOGUEIRA, 2015, p. 37-38). Essas são questões a serem analisadas no Brasil, pois como país colonizado, temos muitos marcadores e que nos atravessam em nosso cotidiano.

Tudo está interligado, interseccionado, para começar devemos analisar as produções sejam elas artísticas ou acadêmicas, para que não sejam produções racistas, etaristas, heteronormativa, cisgênera, classista e capacistista. Falar da própria produção musical por si só já é difícil, porém falar de como acontece esse contato relacionado ao próprio corpo mexe com um sistema, que é o sistema capitalista.

Todos nós possuímos um lugar de fala e todo ponto de vista tem suas perspectivas. Relacionando com Glória Anzaldúa (2000), que nos faz refletir acerca de uma produção de

conhecimento que não nos contempla, essa produção existente que aborda a vida a partir da perspectiva heteronormativa, branca, sexista, classista que tenta exterminar outros tipos de produções de conhecimento. Portanto, trazer o relato do meu corpo em relação a música é a maneira em que posso estar contribuindo para uma produção de conhecimento de corpos dissidentes, que fogem dos padrões que são estabelecidos como norma, sendo assim, através desse trabalho posso estar colaborando contra esse sistema de opressão.

Conforme Silva (2006, p.113-114) que conceitua, "as diferenças são definidas nos parâmetros da sociedade, visto que não existe diferença sem um grupo social já formado, que é o que lhe dá sentido. É o grupo que coletivamente conceitualiza uma diferença, que lhe dá importância e valor". Logo, todo corpo que possui alguma diferença é passível de que algo tenha que ser adaptado para esse corpo, ou não necessariamente.

Este trabalho é um recorte de minha dissertação de mestrado que está em andamento. Tem por objetivo focar na experiência do corpo deficiente que estuda Música no ensino superior, um dos pontapés iniciais nas pesquisas em música e inclusão no sul do país, no estado do Rio Grande do Sul.

De um modo geral, o que se percebe quando se trata de música e inclusão está relacionado aos projetos sociais, ao aprendizado musical no ensino básico ou então tratando a música como uma terapia para as pessoas com dissidência corporal. Lucy Green (2022, p. 80) em seu livro *Music On Deaf Ears: Significado Musical, Ideologia e Educação*, em seu trabalho a autora retrata sobre estudo e ensino musical, ela menciona que: "A educação musical é relevante para a sociologia da música, não apenas pelo papel que a educação desempenha na reprodução do modo de reprodução musical na instrução escolar, mas também pelos efeitos que ela tem na reprodução e nas crenças musicais".

Portanto, aqui, busco compreender a atuação de pessoas com deficiência em Música encontradas nos corpos docentes e discentes nas Instituições de Ensino Superior em Música no Brasil. O papel da antropologia e da etnomusicologia são fundamentais pois, dentro da sociedade, com seus instrumentos, permite abranger a captação e a compreensão das diferentes realidades relacionadas ao tema música e deficiência.

O corpo é um tema que foi estudado ao longo da Antropologia e um dos pioneiros nessa discussão foi o francês Marcel Mauss (1872-1950), que fez parte da virada do século XIX para XX, ele discutiu as técnicas corporais, afirmando que o corpo não é somente um dado biológico, mas um dado sócio antropológico e psicológico, de modo a realizar o estudo do que chama de "homem total". Assim, Mauss, destaca o antropólogo francês Lévi-Strauss (1908-2009), um dos grandes intelectuais do século XX, que demonstra que os seres humanos souberam fazer de seu

corpo o resultado de suas técnicas e de suas representações. Evidenciando fatos que colocam em relação aspectos fisiológicos e sociais. De certa forma Mauss e Lévi-Strauss contextualizam alguns pontos sobre cultura e indivíduo indicados em suas pesquisas.

A partir disso, o seguinte tema, Música e capacitismo: uma abordagem antropológica com os discentes e docentes em Música nas Instituições de Ensino Superior em Música, foi escolhido por se tratar de um tema que me mobiliza muito, devido a minha deficiência auditiva no pavilhão auditivo direito. E esses teóricos auxiliam no entendimento sobre corpo e cultura.

Conforme Mello (2014):

> As políticas de inclusão para as pessoas com deficiência no Brasil, alavancadas pelos movimentos sociais, acabaram por proporcionar maior visibilidade a esse grupo social, fazendo com que esta singularidade - a deficiência - demande reflexão e análise (MELLO, 2014, p. 25).

Para fins deste trabalho, trago aqui os meus processos de aprendizado na música. Este que é fruto de reflexões que foram surgindo durante os meus processos de aprendizado musical no ensino superior em Música, em minha graduação em Música, Bacharelado em Canto. Neste recorte apresentado, dou ênfase em minha experiência corporal musical a partir da deficiência auditiva unilateral. A seguir, relato os processos musicais que foram acontecendo durante a graduação em Música, especificamente os processos de performances vocais.

Relatos de minha formação: Pelo menos você tem o outro lado em perfeito estado.

Mauss (1974), se manifesta sobre as técnicas corporais, para ele, é possível fazer teoria da técnica corporal a partir do estudo de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais. O autor evidencia que entende-se por técnica corporal, a maneira como os seres humanos, nas sociedades de diferentes épocas e de maneira tradicional, “sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974, p. 211). Mauss (2003), relata ainda que o social se impõe ao indivíduo desde o nascimento.

Segundo Mauss (1974), o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do ser humano, é um objeto técnico, antes mesmo de praticar a técnica com os instrumentos, há uma inteligência natural da própria técnica corporal. Benedict (2013, p. 171), destaca que “a sensibilidade musical mais apurada só pode atuar dentro da bagagem intelectual e dos critérios da sua tradição”, isto posto, é necessário ressaltar que dentro dessa situação e dentro de nossa tradição que é a cultura nacional brasileira e suas pluralidades, é necessário haver uma sensibilidade musical individual e coletiva, para que não se haja nenhum impedimento de expressão artística dos mais diversos corpos, sejam eles com qualquer tipo de

marcadores/atravessamentos sociais da diferença. No meu caso, eu tendo uma sensibilidade individual sobre a minha experiência musical e a sensibilidade coletiva de docentes que estão à minha volta.

Lévi- Strauss (1982), dá ênfase no que nos assemelha quanto humanos, o inconsciente lógico, em como opera a razão humana, independente das particularidades culturais. Essa relação entre sensível e inteligível, é a relação do que o meu corpo realiza intuitivamente ao cantar, junto com o que é apreendido tecnicamente através de referências teóricas. Isto posto, a aparência esconde o que é guardado abaixo de si, o que eu tenho por intuito ao cantar e as referências teóricas que me auxiliam tecnicamente para o desenvolvimento musical.

A partir da perspectiva de Lévi-Strauss, ao empenhar-se na busca pela compreensão do ser humano, ele como universal a partir do que nos diferencia. Então todo ser humano produz cultura, seja ela de ordem subjetiva e/ou objetiva, entendo como cultura subjetiva aquilo que é implícito, que ocorre de maneira particular em cada ser humano, e cultura objetiva todo aquele fenômeno universal, que acontece de maneira direta com vários indivíduos, assim sendo, desde já a minha perspectiva corporal juntamente com o auxílio técnico e supervisionado de um docente, que já foi aluno um dia, também está produzindo cultura. Juntos, aluna e professora estão produzindo novas linguagens para a realização de cantar.

Lévi-Strauss (1989) aborda que:

> O artista a apreende de fora: uma atitude, uma expressão, uma iluminação, uma situação, das quais ele capta a relação sensível e inteligível com a estrutura do objeto que essas modalidades afetam e que ele incorpora a sua obra (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 43).

Isto significa que todo o conjunto de aprendizados externos auxiliam para que, em meu caso, eu tenha uma compreensão intuitiva, pois o corpo trabalha com adaptações de maneira a ajustar aquilo que ele está aprendendo ou estudando.

Conforme a antropóloga brasileira Anahí Mello e o antropólogo brasileiro Adriano Nuernberg (2012), a deficiência existe a partir da interação de pessoas com e sem deficiência e de como esse espaço está posto e como as relações operam. Já a antropóloga brasileira, Débora Diniz (2007, p. 14) relata que “não há como descrever um corpo com deficiência como anormal”. A autora ainda menciona que a “anormalidade é um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida”. Assim, independente dos conceitos de deficiência, este trabalho não trata da deficiência em si, mas sim da experiência dos corpos com deficiência. Porém, elaboro meu entendimento sobre deficiência a partir de teóricos/as do tema.

Os marcadores sociais são elementos de diferenciação social, dependendo de como isso é utilizado, e de como se caracteriza nos corpos, as pessoas irão sofrer preconceitos. Bem como Connel, (2015, p.38), aponta que esses marcadores servem para leis, são um parâmetro, informações sobre dados da heteronormatividade, onde ela menciona que "ideias sobre comportamentos adequados a cada gênero circulam constantemente [...] nas mãos de legisladores, atitudes de padres, pais, mães, professores".

A deficiência é um marcador social, e dependendo de como ela é utilizada, também passa a ser uma forma de opressão. Conforme, Diniz (2007, p. 9), "deficiência é um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente". Nesse percurso, ninguém supera uma deficiência, apenas se adapta a ela da melhor forma possível. E assim, como outras formas de opressão pelo corpo, se faz necessário o estudo acerca de deficiências, porque parece haver no senso comum a ideia de que corpos "perfeitos", que não possuem nenhuma marca corporal são superiores aos corpos "imperfeitos", que são assim pelo nascimento ou que ao longo da vida tiveram algum tipo de alteração.

No Brasil, apesar de uma forte interferência do conhecimento médico, o que para Diniz (2007, p.11), isto pode significar que está relacionada com tragédia individual e não como questão de justiça social. A antropologia entra nessa discussão para que o assunto sobre deficiência não gire apenas em torno da medicina, mas também sobre o que estou retratando aqui, sobre a sociedade e cultura. Demonstrando que as situações devem ser vistas apesar da deficiência, observando o estilo de vida que é vivido e explorado. Atualmente, os estudos sobre deficiência têm por objetivo as políticas públicas, nas instituições de ensino superior existem núcleos de inclusão, para assegurar os direitos das pessoas deficientes.

O estadunidense Clifford Geertz (1926-2006), um dos antropólogos importantes na antropologia traz o conceito de cultura, na definição de Geertz (2008) estamos dentro de uma teia de significados, emaranhados, diante disso, penso que o fazer musical também está vinculado a uma cultura, e como estão relacionados os trabalhos de profissionais da música, e como essa teia de significados orienta a existência humana.

Falar de corpo é falar dos sentidos que habitam em cada um dos seres, conforme, David Le Breton (2016, p. 11), "o corpo é profusão do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas e se mistura a elas com todos os seus sentidos". Então, cada experiência vivida por cada indivíduo é interpretada de uma maneira particular, pois falar de corpos é falar de individualidades e de múltiplas abordagens sensoriais que estão em atravessamento com e no corpo. E há uma certa subjetividade, pois a realidade do mundo é interpretada a partir e

também conforme cada mundo. Somos seres plurais, cada qual com suas particularidades, seja com ou sem deficiência.

Então, Le Breton (2016, p. 15) retrata que as percepções sensoriais são a projeção de significações no mundo, e o que a antropologia dos sentidos nos traz, é a ideia de que nos orientamos culturalmente, mas que temos uma margem para a sensibilidade individual. Logo, a partir da ideia dos corpos dissidentes, o que ocorre individualmente na percepção desses corpos em relação a música.

Para Nascimento (2019, p. 460), que argumenta que o corpo da gente está na fronteira entre-mundos, e escrevendo a partir dos corpos há uma possível evidência do meu próprio corpo. Corpo este que se expressa em termos de gênero, sexualidade, geração, raça/etnia, região, nacionalidade, etarismo, capacitismo, corpo que provoca efeitos nos lugares e situações onde se realizam as interações sociais entre mim e o outro e, a partir dessas trocas, pude me perceber também, meu deslocamento com a música, o espaço-tempo em que ocorreram as minhas percepções acerca do meu contato com o mundo musical através da audição unilateral.

A partir disso, o que o próprio corpo fala, exprime em toda sua performance musical, relacionado ao seu saber corporificado, pois há uma inteligência do corpo em ir se moldando, se adaptando em meio a adversidade driblada.

Com isso não é possível falar sobre capacitismo sem falar de gênero, raça e sexualidade, que estão interligados por se tratarem de marcadores sociais, então eu, como mulher, branca, heterossexual, feminista, cantora, classe baixa, deficiente auditiva e, a partir desses atravessamentos sociais, posso vir a contribuir para este debate.

Após pesquisas em Anais de Congressos da área da Música, Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, Portal de Periódicos da CAPES, SciELO, Google Acadêmico, averiguei que existem diversos trabalhos importantes sobre deficiência, esses trabalhos se dão na educação musical. Meu trabalho visa contribuir com o oposto, na experiência de discentes, pensando na minha própria experiência também, mostrando a perspectiva discente das próprias pessoas com deficiência e como essas pessoas articulam suas experiências com a música.

Quero trazer aqui um trabalho sobre deficiência na música pela perspectiva de quem tem deficiência, quem faz Música, é formado/a na área etc. Para isso faço o meu relato de experiência. Preciado (2014, p. 13), nos diz que o corpo é visto como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência. Logo, todo aquele corpo que é posicionado pode ser uma arma política e de emancipação.

Assim como Gama (2020, p. 189) “o que apresento aqui é fruto da minha experiência, mas do que dela também é partilhada com outras pessoas”. Nesse momento relato o que me atravessa, me afeta, me bate, me fere. A partir de minhas experiências irei analisar pontos da sociedade/cultura à qual pertenço, no caso deste trabalho, situado com as relações do meio de ensino musical. Conforme Gama (2020, p. 191), "atentamos para conhecimentos apreendidos através do nosso próprio corpo, que se move e encontra diferentes ambientes, pessoas, objetos e experimenta diversas emoções”.

Durante a graduação em Canto na UFPEL, foram vários os processos de aprendizados referentes à minha deficiência. A percepção corporal que cantores/as devem ter é fundamental para a produção sonora vocal. Começamos pela consciência corporal, desde os pés que tocam o chão, até o topo da cabeça e a respiração. A audição é um dos principais meios de aprendizado.

Articulando com Nascimento (2019, p. 460), durante as minhas saídas de campo que aconteceram com três discentes em Música na Universidade Federal de Pelotas, onde nos encontrávamos em sala de aula, em eventos da faculdade, por diversas vezes me deparei com as evidências do meu próprio corpo, pois ao estar em campo, o corpo é colocado em questão, onde existe uma determinada classificação do meu corpo, que expressa marcas de gênero, sexualidade, raça, etnia, região, deficiência, entre outros e que a partir disso, eu mesma analisava o meu corpo e me sentia analisada pelos interlocutores que acabavam questionando como ocorriam os processos de aprendizado musical, acerca da audição. O estar com o outro provoca uma série de reflexões, onde há uma busca pela compreensão das relações, de experiências em gestualidades, hábitos, modos de se expressar, entre outros, conforme apontamentos de Diniz que detalharei mais adiante.

Segundo Kraemer (2012),

> a identidade ouvinte necessita padronizar a surdez como uma deficiência para que ela seja identificada como a norma. Nessa perspectiva, a identidade ouvinte, na sua constituição, necessita da identidade surda para estabelecer a sua própria referência como norma. Na referência da identidade ouvinte como norma, a identidade surda passa a ser aquela que desvia, aquela que se localiza no espaço da diferença, da alteridade e que, entretanto, estabelece as condições para que a norma ouvinte se efetive (KRAEMER *apud* LOPES, 2012, p. 147).

Tudo isso articulado com a música, nos traz outra série de possibilidades do fazer musical que não esteja dentro do pensamento hegemônico, é aquele pensamento que diminui e coloca às suas margens tudo aquilo que foge do que seria um corpo “normal” e “perfeito”. Portanto, podemos analisar as novas formas de construção de imagem de si mesmos em

relação à sociedade em que vivemos, no contexto social e isso também acaba se refletindo em nossas práticas musicais. Assim é a minha circunstância que, devido à surdez unilateral, me reconheço como surda e como ouvinte, fazendo parte dos dois mundos. Não me vejo como um corpo imperfeito ou faltante. Me identifico como deficiente, porém, vou contra o sistema de pensar que falta algo em mim. Penso que minha identidade e minha experiência musical fazem parte da minha deficiência e se não fosse assim, hoje eu não seria a Yarana que sou.

Os músicos têm que ter algumas noções, e no canto é fundamental ter uma noção de afinação. Há também uma série de outras coisas que interferem no canto, como ressonância, percepção musical, extensão, tessitura e apoio vocal, etc. Isso faz com que eu lide o tempo inteiro, da minha experiência, com essa deficiência e que em outras áreas também se faz necessário lidar com isso também, até porque lido com isso na minha vida, no geral, mas na música isso ganha uma especificidade, porque a música trabalha basicamente com a audição. Mesmo sendo uma limitação, não me impede de fazer nada, mas no campo da música, embora não me impeça, a deficiência auditiva me coloca alguns desafios e me faz pensar a respeito desse aspecto. Então como a minha percepção sonora auditiva está relacionada não somente ao meu processamento auditivo e sim sinestésico, físico, corporal.

Consequentemente, devido a essa sensibilidade, por assim dizer sonora, o som se faz tão presente e necessário em minha vida, e não só na minha vida. Mas na vida de todos os seres humanos ouvintes. Os barulhos sonorizam o ambiente e, dependendo do meu grau de audição ou não, eu terei uma percepção com e no ambiente. Pela minha deficiência, não faço parte nem do mundo ouvinte e nem do mundo surdo, pois tenho deficiência auditiva unilateral.

Então essa questão auditiva me fez olhar para esse aspecto, e tive que lidar com isso em minha carreira como cantora. Segundo, Diniz (2007, p. 23) “para o modelo médico, lesão levava a deficiência; para o modelo social, sistemas sociais opressivos levavam pessoas com lesões a experimentarem a deficiência”.

Relaciono a minha deficiência com o que Diniz (2007) argumenta, pelo fato de que a pessoa tendo um certo tipo de deficiência, parece que é esperado pela sociedade um determinado tipo de postura, o que não é bem assim, pois, justamente, a partir da minha experiência não existe uma lei universal que diz que todo deficiente auditivo possui determinada característica.

Na carreira artística sempre optei por não falar sobre minha deficiência auditiva imediatamente, pois eu sabia que se as pessoas soubessem iriam me julgar, antes mesmo de me ver cantando. Então, esse silêncio para analisar e esperar o momento certo de falar, era uma opressão social que eu sofria.

Ainda conforme Diniz (2007, p. 14), “o corpo com deficiência somente se delineia quando contrastado com uma representação de o que seria o corpo sem deficiência”. Ouço há anos comentários do tipo: - pelo menos você tem o outro lado em perfeito estado - . O que esses comentários geram emocionalmente em pessoas que possuem deficiência é complexo. Pois, parece que o corpo deficiente será sempre comparado com a representação normal de um corpo. Até mesmo o seu próprio corpo, que de um lado é “normal” e do outro é “anormal", isto amparado por Diniz (2007, p. 36), que descreve que “o modelo social definiu normalidade como um valor calcado em ideais ao sujeito produtivo para o capitalismo". Para o capitalismo, como bens de produção, as pessoas não podem ter dissidências em seus corpos, pois se possuírem uma diferença corporal, de alguma maneira podem causar prejuízos a todo um sistema econômico baseado na exploração da força de trabalho.

Nos cursos superiores em Música, podemos observar uma ausência presente de pessoas deficientes. Conforme Goffman (1988), os indivíduos, com seus corpos, são marcados por sinais que antecipam os papéis a serem desenvolvidos por cada pessoa. Então, quais são os novos caminhos a serem tomados para integração de pessoas deficientes? Para que assim, elas venham cursar Música não no sentido de que a Música irá ajudá-las em sua deficiência, mas, no sentido de que elas podem exercer a música como uma profissão.

O relato de Mello (2019), acerca da sua deficiência auditiva, me fazem refletir sobre a minha deficiência auditiva, suas experiências, a levam a pensar no lugar que a sua deficiência ocupa em “relação a padrões de referência corporal”. E isso faz com que eu pense sobre a minha surdez unilateral. Pois, na música, nas vezes em que me identifiquei como surda, as pessoas não acreditaram. Porque não aceitam que uma pessoa surda possa escolher Música como profissão e como pode essa pessoa surda ouvir. Então com isso, podemos observar que existem padrões de referência corporal e os corpos que fogem do que é entendido como norma são diferentes.

Partindo para o processo reflexivo de minha formação musical no curso de Canto da UFPEL, relato minha experiência, como ocorreram os processos de aprendizado, adaptação, organização dos estudos, durante minha formação musical na instituição. Muitas dessas reflexões são frutos que ocorreram durante o meu trabalho de conclusão de curso e o mestrado em Antropologia. Conforme fui me aprofundando nas leituras e conhecimentos sobre capacitismo, foram surgindo esclarecimentos sobre o meu aprendizado musical, acerca da deficiência auditiva. Intuitivamente sempre tive adaptabilidade na vida cotidiana e musical. Em minha formação isso ganhou uma especificidade, justamente pelo fato de que a música lida basicamente com a audição.

Através da audição podemos perceber várias minúcias sobre música. Minha escolha de formação musical, foi o Canto, portanto as questões encontradas no canto, dentre elas, são o timbre: é a qualidade do som emitido, é o que caracteriza de maneira particular, seja a voz ou instrumento; dicção: maneira de mexer a boca, articulando e pronunciando as palavras; articulação: processo pelo qual os órgãos da fala moldam o som vocal em sons reconhecíveis da fala; interpretação: processo pelo qual se carrega o significado da música através do modo como se executa; impostação vocal: é uma maneira de aproveitar melhor a ressonância corporal para projetar os sons. Consiste em apoiar a base da caixa torácica, respirando de maneira que, descendo pela traquéia, o ar saia com liberdade e produza sons com amplitude e qualidade.

No curso de canto, minha professora sempre teve sensibilidade e tato com os meus processos musicais. Uma das questões que ela também cuidava e me orientava, era o fato de que o canto popular e o canto lírico possuem diferença na impostação vocal, portanto eu teria que ter cuidado com relação a essas diferenças, para que minha voz não se mesclasse e eu não viesse a confundir os diferentes tipos de técnicas.

Durante minha graduação em Canto na UFPEL eu tinha um caderno de estudos, onde eu anotava os meus processos de estudos e evolução vocal/corporal. Para refletir sobre esses estudos acerca do canto, recorro aqui aos meus diários de estudos, por costume, sempre que pertinente eu anotava em um caderno o meu processo de estudo. Eu anotava todos os processos de evolução vocal, justamente para pensar sobre o canto de maneira mais reflexiva e metódica, pois o canto é um instrumento invisível por assim dizer, não enxergamos todas as nuances corporais que ocorrem conosco, justamente pelo fato de que o diafragma, as pregas vocais, o apoio, a respiração estão todos atrelados e acontecendo de maneira síncrona, internamente em nosso corpo.

Conhecer o corpo e os processos que ele atua, são interessantes. Conforme Storolli (2010, p. 383-384), que relata que a manifestação musical pode ser gerada pelo corpo através de sons e movimentos como parte integrante das primeiras performances e rituais humanos.

No primeiro semestre de 2019, tivemos uma disciplina onde trabalhávamos as questões de performance vocal, que deu origem ao Projeto de Pesquisa Performance Vocal. A partir das aulas, foram selecionados alguns alunos e algumas alunas para participarem da formação em conjunto.

Durante a disciplina de performance vocal, em que realizei a performance da ária de ópera “Quando m'en vo' soletta, de Giacomo Puccini[1], cada aluno tinha que realizar uma

[1] Para exemplificar a canção, trago aqui uma performance de ensaio, realizada em sala de aula, Quando m'en vo' soletta, de Giacomo Puccini: https://www.youtube.com/watch?v=IBH_MeH8KO0.

performance, a minha justamente fugia do convencional. Minha ação teatral não era realizada no palco, como normalmente são realizadas as outras performances. Na interpretação da minha canção eu deveria surgir do meio da plateia e ir em direção ao palco. A realização das aulas ocorreram no Salão Milton de Lemos no Conservatório de Música em Pelotas/RS.

Porém, nesse meio tempo até chegar ao palco, por momentos eu não escutava o piano por completo, justamente pela impostação vocal, onde o chiaroscuro[2] da voz se sobressaia ao volume do piano. De início não havia percebido que a dificuldade de cantar no ritmo da música poderia estar relacionada a audição, então minha professora de canto me perguntou quais as possíveis dificuldades que eu poderia estar tendo, então percebi que o que ocorria é, que eu não estava escutando o baixo do piano, que era tocado na mão esquerda do pianista e devido a isso eu estava saindo fora do ritmo da música.

Para solucionar essa adversidade, foi então levantada a tampa do piano até a abertura máxima e o pianista foi orientado pela professora para tocar de maneira mais forte os baixos do piano que são as partes executadas pela mão esquerda do pianista, para que lá do fundo do salão eu pudesse escutar. Essa foi a solução que optei, justamente por querer me desafiar a algo novo, a outra solução seria eu voltar ao palco, porém achei que iria perder o impacto da performance da ária.

Meu primeiro aprendizado musical, durante a infância, se iniciou com a dança, portanto a minha prática musical está relacionada ao corpo. Isso pelo fato de que minha musicalização se deu de início através da dança, por isso que ao executar uma canção, o meu corpo necessita de uma maior expressão corporal e, também pelo fato de eu ser deficiente auditiva unilateral, uma coisa está atrelada a outra.

Ao longo de minha trajetória acadêmica eu sempre segui as orientações dadas em aula, pois o instrumento da/o cantora/or é o seu próprio corpo e para isso é necessária uma consciência corporal constante e vigilante, mas realmente, no meu caso, a situação ganha uma especificidade, pois, me baseio em sensações corporais, uma vez que a audição é somente do lado esquerdo.

Um dos maiores desafios relacionados à minha audição na prática musical em sala de aula é de que tradicionalmente o piano sempre fica ao lado direito da/o cantora/or. Justo o lado que não tenho a referência sonora, então dependendo da intensidade e da dinâmica que era tocada a peça, o instrumento teria que ser tocado em um volume maior.

[2] O que chamamos no canto lírico de chiaroscuro, é o momento em que o/a cantor/a lírico/a deve manter o equilíbrio sonoro entre a voz mais brilhante (clara) e a voz mais sombria (escura), resultando no bom equilíbrio sonoro vocal do canto lírico.

A partir do ano de 2019, ao integrar o Projeto de Pesquisa Performance Vocal, que tinha como preparação obras do repertório vocal, tomei consciência de que realmente era necessário uma organização e sistematização do estudo, justamente porque o foco do grupo era experienciar de maneira prática e reflexiva, os estudos acerca das diversas preparações da performance. Desde a leitura das peças até a performance final.

Todas as ações relacionadas à preparação do repertório vocal se tornam foco de reflexão e pesquisa por parte dos integrantes do grupo. E foi assim que começaram as reflexões sobre os meus processos de estudo.

Relacionado a isso, um estudo mais reflexivo sobre os meus processos de aprendizado musical acerca da minha audição. No ano de 2019, entre agosto e dezembro de 2019, integrei o grupo tendo uma personagem, chamada "Fiordiligi". Para aprofundarmos os estudos do grupo, foram escolhidos os conjuntos vocais do Ato I da ópera Così fan tutte de Wolfgang Amadeus Mozart. A coordenadora do projeto, Cristine Guse, percebeu que no curso de Bacharelado em Canto da UFPEL seria possível reunir cantores que fossem aptos aos desafios do repertório proposto e as devidas classificações vocais.

A primeira questão que tivemos que abordar foi o fato de que eu tinha que me posicionar mais próximo do piano e à direita dos integrantes, justamente para escutar melhor o piano e não semitonar, isto significa, cantar fora da afinação da música, destoando um pouco, cantando quase certo. A partir de minha posição os demais integrantes ajustavam suas posições.

Nós tínhamos que realizar a escrita de um diário, onde nos dividíamos em sessão de estudo em conjunto e sessão de estudos individuais. Nesse diário anotei desde as questões básicas de estudo, relacionada a leitura teórica musical, rítmica, melódica, a junção do texto que era no idioma em italiano, a tradução do que estávamos cantando, para entender o contexto da peça, até as questões que eu percebia que eram atreladas a minha audição.

Por se tratarem de trechos em conjunto, a maioria deles, uma das questões em que eu tinha que estar atenta era o fato das minhas entradas, eu realmente tinha que contar os tempos pela partitura e estar atenta aos compassos em que estavam ocorrendo, memorizar as sessões, pois não podia depender somente da minha escuta auditiva no momento em que cantávamos as peças, pois se não, eu poderia perder as entradas. E também não podia depender dos colegas.

Em dezembro entramos de férias e retornamos em março, já com a proposta de dar sequência com o segundo ato da ópera, porém o mundo foi acometido pela pandemia do coronavírus (COVID-19)[3]. Todas as atividades presenciais foram suspensas na UFPEL,

[3]Ver mais sobre a pandemia no sítio: https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19. Acesso em 14 de jun de 2023.

primeiramente de forma temporária, mas com o avanço da pandemia todo o calendário acadêmico presencial foi suspenso e reformulado até o ano de 2021.

No primeiro momento o grupo tentou realizar alguns duetos do segundo ato em gravações a distância. Muitas dificuldades foram encontradas nessa tentativa, porém foi possível finalizar a gravação do dueto Prenderò quel brunettino de Fiordiligi e Dorabella nessa experiência[4].

Outro repertório foi escolhido para explorar melhor essa modalidade de gravações a distância em uma nova ação do projeto[5]. Em dezembro de 2020, o grupo Performance Vocal abriu seu canal no sítio do Youtube para divulgar sua produção artística[6].

Após contextualizar os novos caminhos musicais que tivemos que percorrer, enfatizo aqui que minha atenção voltada à expressão corporal vem da minha experiência com a dança e com o teatro, em que fiz aulas na minha infância, dos 5 anos até os 17 anos de idade e dos 5 até os 9 anos respectivamente, e isso acabou contribuindo em como percebo a música.

Com as práticas musicais presenciais, quando cantora e pianista estão juntos, existe uma dinâmica, várias sensações que vão sendo percebidas internamente e intuitivamente. Por exemplo, em uma performance presencial, pela visão periférica podemos nos observar um ao outro. Pelas observações em como o corpo se comporta, pelas inspirações e expirações de cada performer, a música vai fluindo naturalmente. Isso não foi possível ocorrer na performance à distância. E além disso recorri à utilização de fones de ouvido para gravação da minha voz, para que meu áudio não captasse o piano. Tínhamos que fazer as gravações dessa forma justamente para que na gravação em vídeo saísse somente a minha voz, porém com o fone de ouvido, eu estava ouvindo a base do piano.

Com a utilização do fone de ouvido, eu perdi quase que totalmente a referência da minha voz. Isto porque o fone abafa a audição externa da voz, e o que fico escutando é a reverberação sonora interna da minha voz na caixa de ressonância, mais precisamente, nas maçãs do rosto. Devido a deficiência auditiva do pavilhão auditivo direito, não tenho a possibilidade de utilizar o fone somente em uma orelha e deixar a outra sem fones para não perder a referência vocal. Portanto, ao utilizar o fone de ouvido no ouvido esquerdo que tem

[4] Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=KfcRzlMfCzg. Acesso em 14 de jun de 2023.
[5] O novo repertório que foi trabalhado foram canções de Alberto Nepomuceno, no ano de 2020. Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=Q-k0thMQUMU&list=PLiL8FgiuXMf0AhNpEoh_Oicg1VSEptcQc&index=15 e no ano de 2021, foram as Canções de Compositoras Brasileiras. Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=RqJzMzrXbjQ&list=PLiL8FgiuXMf3jJH88rMbGwRq_8dfV6JO6&index=1 . Acesso em 14 de jun de 2023.
[6] Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=HOBPmAleLiY&list=PLiL8FgiuXMf1h0kRXTG4P94DtSlvLTMa2. Acesso em 14 de jun de 2023.

100% da audição, perdia a audição externa da minha voz, restando-me apenas a audição interna, pois o outro lado da audição não podia captar a referência externa. Trago aqui um trecho do meu diário de estudos:

> O terceiro passo dos meus estudos foi estudar prestando atenção na minha qualidade vocal, observando quais eram as sensações corporais que eu sentia ao cantar, aonde eu sentia minha voz, se era nas maçãs do rosto, por exemplo, se utilizava determinadas aberturas de boca relativas às articulações necessárias à pronúncia do texto em cada trecho da canção, etc. Depois, o quarto e último passo, foi estudar com o fone de ouvido, buscando a mesma sensação corporal da voz para que meu canto ficasse com a emissão lírica equilibrada. Isto é, manter o que chamamos no canto lírico de chiaroscuro, em que o/a cantor/a lírico/a deve manter o equilíbrio sonoro entre a voz mais brilhante (clara) e a voz mais sombria (escura), resultando no bom equilíbrio sonoro vocal do canto lírico. Então, para encontrar esse equilíbrio sonoro, estudei várias vezes com o fone de ouvido. Gravava-me, ouvia e repetia o processo até encontrar uma performance satisfatória. Para chegar à boa resolução vocal sempre contei com o apoio da coordenadora do projeto, que ouvia criteriosamente nossas gravações e passava alguma recomendação quando pertinente (Trecho do diário de estudos particular de Yarana Borges, ano 2020/2021).

Esses processos de estudos foram surgindo conforme eu ia me percebendo e vendo as possíveis possibilidades de poder executar a minha voz em cada gravação de uma maneira mais satisfatória. Por se tratar de uma modalidade nova a qual eu não tinha operado antes, se compararmos a primeira gravação da ária “Prenderò quel brunettino" da ópera "Così Fan Tutte" de W. A. Mozart[7] realizada em junho de 2020, com a última gravação “É vontade de te ver” de Babi de Oliveira[8] realizada em agosto de 2021, um ano depois podemos perceber um avanço vocal. Depois desse período houve um amadurecimento do que estava acontecendo tecnicamente, justamente pelo relato de estudos feito por mim anteriormente.

Uma vez que o sistema sensório motor é responsável pelos processos cognitivos, como Storolli (2010, p. 390), afirma que os sons que são produzidos pelo corpo, incluindo a voz, também são movimentos. E articulando com o meu processo de percepção corporal realizada com os fones de ouvido, investigando os meus movimentos eu também estava explorando as diversas possibilidades da voz. Logo, os processos de experimentação, criação e improvisação, ocorrem a partir da atuação do corpo. Assim sendo, explorar as possíveis potencialidades da voz e do movimento são estratégias que permitem o conhecimento do corpo, por isso, foi fundamental eu estar sempre na busca do entrosamento de corpo e voz, já que o corpo é o próprio instrumento do/a cantor/a.

[7] Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=KfcRzlMfCzg. Acesso em 14 de jun de 2023.
[8] Ver sítio: https://www.youtube.com/watch?v=Pt31EhE1Fjw. Acesso em 14 de jun de 2023.

Considerações finais

Apresentei aqui uma parte do que é a relação de um corpo dissidente. O que está implicado com a concepção de deficiência? O que eu percebo? Que mudanças percebo? O que posso fazer para essa adversidade virar uma potência? Será que de maneira implícita, eu já faço isso, ou não? Não é a instituição em si que estabelece os critérios, que muitas vezes podem silenciar a voz de algum ser humano e o impedi-lo de expressar-se em toda sua plenitude, é tudo aquilo que é percebido culturalmente, é esse acesso às pessoas que muitas vezes é negligenciado.

Com isso, constata-se a importância da produção de conteúdo de pessoas com deficiência para a formação e empoderamento destas, tendo através da música, interações sociais como principal base de construção de relações de pessoas com dissidências corporais. Este trabalho surge para experienciar e investigar as pessoas, como pensam, vivem e atuam na música, questionando as normatividades e visões capacitistas no mundo, aqui foi apresentado um breve relato de tudo o que ainda vai ser construído, acerca desse tema.

São várias as questões que permeiam o acesso à inclusão. Na música é algo cultural, como a acessibilidade física, audiodescrição, libras, entre outros. Devemos pensar a música para todes, saindo do discurso de Friedrich Nietzsche de que “sem a música a vida seria um erro”. Pois, para a música ser de fato inclusiva, devemos reparar a história, trazendo novas perspectivas. Devemos pensar na formação dos professores, em cursos livres, aulas de música na igreja, conservatório, instituições de ensino básico e superior, entre outros. No processo de aprendizado e de ensino. Devemos analisar a pauta capacitismo que é o preconceito e a dificuldade de lidar com as pessoas que têm deficiência. Pois, se faz necessário falar sobre as deficiências para que diminuam essas diferenças. Bem como outros atravessamentos sociais que interferem na maneira de sermos e estarmos no mundo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feminista*, Florianópolis, Vol. 8 (1), p. 229-236, 2000.

BENEDICT, Ruth. A diversidade de culturas / O indivíduo e o padrão de cultura. In: *Padrões de cultura*. Petrópolis: Vozes, 2013. pp. 26-41 / 171-188.

CONNELL, Raewyn. *Gênero: uma perspectiva global.* Raewyn Connell, Rebecca Pearse; tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. 3ª. São Paulo: Editora: nVersos, 2015.

DINIZ, Diniz. *O que é deficiência?* São Paulo: Brasiliense, 2007.

GAMA, Fabiane. A autoetnografia a como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla. *Anuário Antropológico*, v. 45, n. 2, p. 188–208, 2020. DOI: 10.4000/aa.5872. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/33792. Acesso em: 2 jan. 2023.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. pp. 3-21.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*, 1959 (tradução de Maria Célia Raposo). Petrópolis: Vozes, 1995.

GREEN, Lucy. *Music on Deaf Ears*: significado musical, ideologia e educação. Tradução de Alan Caldas Simões. - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2022. 209 p.; 23 cm. - (Coleção Geral).

LE BRETON, David. 2016. Introdução: antropologia dos sentidos. In: ____. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Vozes, p. 11-20.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Natureza e cultura / Endogamia e exogamia. In: *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982. pp. 41-49 / 82-91.

_____. A ciência do concreto. In: *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989. pp. 15-49.

MELLO, Anahi Guedes de. *Gênero, deficiência, cuidado e capacitismo*: uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências contra mulheres com deficiência. Orientadora: Miriam Pillar Grossi, Orientador: Adriano Henrique Nuernberg. 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2014. 262 p.

_____. *Olhar, (não) ouvir, escrever*: uma autoetnografia ciborgue tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2019. 184 p. orientadora, Miriam Pillar Grossi.

MELLO, A. G.; NUERNBERG, A. H. Gênero e Deficiência: interseções e perspectivas. *Revista Estudos Feministas*, v. 20, n. 3, p. 635-655, 2012.

MUNIZ, Gustavo de Melo. *Reflexões acerca da heteronormatividade*. Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Filosofia. Orientador: Wanderson Flor do Nascimento. Brasília, 2017, p. 43.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. pp. 209-233.

_____. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 185-231.

NASCIMENTO, Silvana de Souza Nascimento. (2019) O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. *Rev. antropol.* (São Paulo, Online) | v. 62 n. 2: 459-484 | USP.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. - São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, n. 2, 2015, p. 25-26.

SILVA, Luciene Maria da. A deficiência como expressão da diferença. *Educação em Revista*, n. 44, p. 111–133, dez. 2006.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. A Experiência Incorporada: Corpo e Cognição Musical. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais. VI, 2010, Rio de Janeiro. *Anais***.** Rio de Janeiro, Maurício Dottori. 2010 p. 383-392.

THOMA, A. da S. [ET AL.]. *Cultura surda & LIBRAS*. Maura Corcini Lopes (org.). – São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2012.

COMUNICAÇÕES – INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Nome: Felicissimo Franco de Jesus
Título do trabalho: Uma pesquisa bibliográfica negra sobre música em comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul

Nome: Sandra Gali Berticelli
Título do trabalho: A Influência da performance e das letras de Rita Lee na construção de uma identidade de gênero das mulheres no Brasil

Nome: Isaias Luz da Silva
Títulodo trabalho: A Cosmo-sonica e a Cosmo-visão Guarani

Nome: Eliana Maria Moura Correa
Título do trabalho: Banda Malukos Beleza

MOSTRA AUDIOVISUAL-TRABALHOS APRESENTADOS

Raul Costa d´Avila, Cíntia Langie e Lucas Borba-
Projeto de Pesquisa: AVENDANO JÚNIOR: a tradição do choro em Pelotas – a construção de um arquivo colaborativo da música e memória de Pelotas e região
Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=RcEbmRJobts

Paloma Palau Valderrama
Saberes Musicais de Aires de Dominguillo: produção digital de EP
Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=QwymOaUOPAo

Francisca Helena Marques
Documentário Samba de Roda, Patrimônio Imaterial da Humanidade: 15 Anos de Salvaguarda e Conquistas-
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=068cfxUvP8s&t=3s
Verbetes Sonoros-
Disponível em: https://soundcloud.com/verbetes_sonoros

Eliana Maria Moura Corrêa
Banda Malukos Beleza
Disponível em:

Estera Jaros
Samba de roda e samba chula do Recôncavo baiano
Disponível em:https://vimeo.com/showcase/9051777

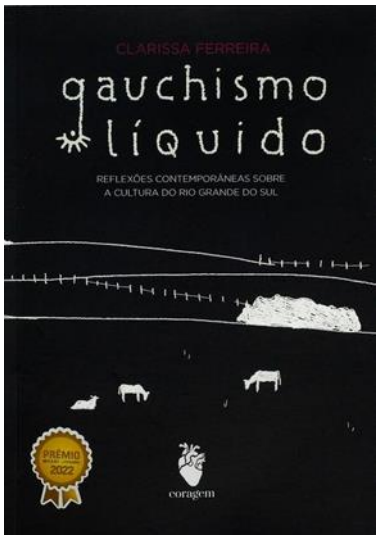
Paulo Fernando Parada Ausquia Junior
Luiza Hellena - Uma voz (Documentário)
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J7iuiCB-jYg

LANÇAMENTO DE LIVROS



Estudando práticas de música
cinco escritos sobre pesquisa e formação
Autor: José Alberto Salgado
Editora Rio Books, Coleção Cadernos de Música, vol.1, 2023

O livro tem por objetivo apoiar o trabalho que se faz em universidades brasileiras, com estudantes de graduação e pós-graduação em Música. Os capítulos tratam de um modo de pesquisar, aprender e ensinar que se relaciona com a tradição etnográfica, combinando a observação do que se faz no campo da música com a interlocução — com praticantes e com a literatura — sobre os meios e as relações de produzi-la, em determinadas situações e práticas. O primeiro capítulo apresenta notas de campo e reflexões sobre o trabalho de uma jovem orquestra brasileira; o segundo considera a técnica e os valores como objetos de estudo etnomusicológico; no terceiro, focaliza-se a obra do educador Keith Swanwick e o trabalho teórico e prático com música na universidade. O quarto capítulo trata do crescente interesse pela integração de saberes tradicionais e populares em cursos de Música; e o quinto desenvolve notas de campo sobre artesania, colaborações e participação em práticas musicais. Ao comunicar pesquisas e ações educativas, os cinco textos podem também mostrar a leitores de outras áreas uma parte do que se faz quando se "estuda música": a revelação de aspectos pouco visíveis para boa parte da população pode incrementar o reconhecimento da profissão musical — desde a formação, e em suas várias frentes de trabalho — como socialmente valiosa, e fundamental para a continuada produção no campo brasileiro da cultura.



Gauchismo Líquido
Autora: Clarissa Ferreira
Editora Coragem, 2021

Este é o primeiro livro da doutora em etnomusicologia e compositora Clarissa Ferreira, e traz reflexões sobre a cultura do Rio Grande do Sul, pensando sobre suas construções identitárias e representações na música e na literatura. "Líquido" vem do sociólogo Bauman, quando se refere à contemporaneidade, onde nada é feito para durar, para ser "sólido", contrariando entendimentos estanques sobre tradição. Os textos trazem temas diversos em formato de artigo ou crônica repensando a cultura gaúcha com a lente do presente. Como principais temas temos a representação das mulheres na música e literatura gauchesca, a constituição do estilo e entendimento estético do que passou a se considerar música gaúcha, entre algumas visões críticas sobre como se constitui essa cultura na complexa teia da indústria cultural. Os conteúdos de Gauchismo Líquido vêm sendo desenvolvidos desde 2014 nos formatos texto, podcast e vídeo, e ganharão versão em livro trazendo alguns dos conteúdos mais significativos desse período, além de textos inéditos. O projeto tem edição de Thomas Vieira, preparação e revisão de Luise Fialho, artes e ilustrações de Clara Trevisan e capa de Evelyn Abs.

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Mostra áudio-visual

14/11/2023-Mostra audiovidual/ Presencial no Centro Cultural da UFRGS

- **17h-Vídeo Documentário Raul d'Avila, Cintia Lange e Everton Maciel (Curso de Cinema da UFPel)**

Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

16/11- 14h às 18h- Mostra audiovidual/ Presencial no Centro Cultural da UFRGS

- **14h - Paulo Fernando Parada Ausquia Junior**
- **15h-Estera Jaros**
- **16h- Eliana Maria Moura Corrêa**
- **17h-Francisca Helena Marques**

Local: Cerejeira- Centro Cultural UFRGS

17/11- 14h às 18h- Mostra audiovidual/ Presencial no Centro Cultural da UFRGS

- **14h- Paloma Palau Valderrama e Grupo musical Aires de Dominguillo**
- **15h- Pedro Santana de Oliveira**
- **16h- Raul Costa d´Avila, Cíntia Langie e Lucas Borba**
- **17h- Sonora Brasil (Documentários)- Tambores e Batuques: Grupo Alabê Ôni/ Grupo Teko Guarani-Povo Mbyá-Guarani (Porto Alegre/RS)**

Local: Cerejeira- Centro Cultural UFRGS

Obs: os (as) proponentes podem participar na hora da exibição, mas não será obrigatório.

Exposição Oliveira Silveira: poeta, negro
Curadoria: Naira Silveira, Sátira Machado, Ronald Augusto e Lígia Petrucci
Local: Centro Cultural da UFRGS

REALIZAÇÃO:

APOIO:

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação
Grupos de trabalho

14/11/2023
13:30 - 15:30
- **GT 10- Choro no Rio Grande do Sul Memória e Diversidade na Contemporaneidade**

Local: Sala Abacateiro- Centro Cultural da UFRGS

16/11/2023- 18h às 21h
- **GT 2- Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia**
- **GT 3- Políticas da escuta na etnomusicologia: a que(m) ouvimos?**

Local- Instituto de artes

17/11/2023- 9h às 21h
09h às 10:30
- **GT 9- Diálogos e Perspectivas sobre música, sons, gênero e LGBTQIAPN+**

Local: Sala Abacateiro- Centro Cultural da UFRGS

13:30 às 17:30
- **GT 1- Musicalidades e danças indígenas e a comunicação entre-mundos**

Local: Sala Abacateiro- Centro Cultural da UFRGS

18:00 às 21:30
- **GT 11- Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade**

Local: Instituto de Artes da UFRGS

18:00 às 21:00
- **GT 6- Tecnologias e democratização na produção de conhecimento etnomusicológico em tempos de reconstrução**
- **GT 7- Materialidades musicais: políticas do valor, da técnica e do som**
- **GT 5- Festejos em Améfrica Ladina: músicas, performances, danças e corporeidades em Latinoamérica e o Caribe**

Local: Instituto de Artes da UFRGS

18/11/2023- 17:00 às 21:00
- **GT 8- Artes musicais africanas e afrodiaspóricas nas Américas**
- **GT 4- Etnomusicologias no/do Brasil: revendo o passado, mapeando o presente, projetando futuros e descentrando debates**
- **Salas extras para os GTs com grande número de participantes e que necessitam de tempo extra**

Local: Instituto de Artes da UFRGS

REALIZAÇÃO:

APOIO:

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação 19/11/2023

Mesa 4 – 19 nov. 09h:30min-11h:00min
"Pesquisas sobre tradições musicais regionais – Extremo Sul do Brasil/Região Platina/Fronteira"

- **Moderador e palestrante: (Uruguai/EUA) Dr. José A. Curbelo (Universidade Federal de Pelotas) – PRESENCIAL**
- **(Uruguai) Fabián Arocena (Universidade Federal da Paraíba) – PRESENCIAL**
- **(Brasil/Argentina) Magali de Rossi / Alejandro Brittes – PRESENCIAL**
- **(Brasil) Dr. Danilo Kuhn (Universidade Federal de Pelotas) – VIRTUAL**
- **(Uruguai) Gustavo Goldman (Consejo de Formación en Educación) – VIRTUAL**

Local: Instituto de Artes UFRGS

Conferência de encerramento- Online- 11h:00min

- **O legado de J. H. Kwabena Nketia na Etnomusicologia**

Kwasi Ampene/ Tufts University/ USA (Online)
Canal da ABET- Youtube-
https://www.youtube.com/c/associacaobrasileiradeetnomusicologiaabet

REALIZAÇÃO:

APOIO:

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET
PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação
18/11/2023

09:30-MESA 2 -MÚSICAS DO MUNDO: experiências do sonora Brasil/músicas nas ondas do rádio e práticas sonoras musicais de resistência na fronteira

- **Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)**
- **Ana Silveira (Doutoranda UFPEL)**
- **Silvia Guida (SESC- Rio)**
- **Anderson Mueller (SESC/RS)**

Mediação: Prof. Dr. Mateus Berger Kuschick (SESI/ Gravataí)
Local: Auditorium Tasso Corrêa- Instituto de Artes UFRGS
11h- Lançamento de Livro:
Estudando práticas de música — cinco escritos sobre pesquisa e formação- Autor: José Alberto Salgado e Silva

13:30- MESA 03
OS LABETNO NO BRASIL e os grupos de pesquisa em Música: Experiências e articulações com samba, choro, hip-hop e mestres e mestras de saberes tradicionais e populares

- **Prof. Dr. Paulo Amaral (UEPA)**
- **Juliana Catinin (Doutoranda da City University of New York/USA)- (Online)**
- **Profa.Dra. Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA)**
- **Profa. Dra. Tainá Façanha (UEPA)- Online**

Mediação: Gabriela Nascimento (Vice- Presidenta da ABET)
Local: Auditorium Tasso Corrêa- Instituto de Artes UFRGS

13:30: Salão de iniciação cientifica-

- **13:30 - Ana Paula Lima Silveira-**
- **14:00- Igor Neto Paz-**
- **14:30- Isaias Luz da Silva**
- **15:00- FelicíssimoFranco de Jesus**
- **15:30- Eliana Maria Moura correa**
- **16:00- Sandra Gali**

Local: Sala 501- Instituto de Artes UFRGS

16:00 - Assembleia associados/as/es ABET-
Local: Auditorium Tasso Corrêa- Instituto de Artes UFRGS

19:30- Mostras performáticas-

- **Andeson Cleomar dos Santos (Coisa de Índio)**
- **Cassio Tambor**

Local: Auditorium Tasso Corrêa- Instituto de Artes UFRGS

REALIZAÇÃO:

APOIO:

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação

17/11/2023

09:30-PAINEL 2- O legado da ABET na pesquisa em Música no Brasil

- Profa. Dra. Eurides de Souza Santos (UFPB)
- Profa. Dra. Suzel Ana Rely (UNICAMP)
- Prof. Dr. Samuel Araújo (UFRJ)
- Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)

Mediação: Prof. Dr. Pedro Acosta (ABET)
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

11:00- Painel 3- A pesquisa e ação indígena dentro e fora das universidades

- Prof. Dr. Jonildo Viana (INSIKIRAN- UFRR)
- Profa.Dra. Marília Stein (UFRGS)
- Profa.Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFBA)
- Andesson Cleomar (Doutorando em Etnomusicologia UFBA)

Mediação: Profa. Dra. Magda Pucci (Estúdio MAWACA)
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

13:30- PAINEL 4- ETNOMUSICOLOGIAS: raça, gênero e LGBTQI+ com ações afimativas em foco

- Profa. Dra. Isabel Nogueira (UFRGS)
- Prof. Dr. Leonardo Moraes (UFRJ)
- Ollivia Maria Gonçalves (Mestra em Antropologia UFSC)
- Profa. Ma. Sulamita Lage (Conservatório de Música do Rio de Janeiro)- Online

Mediação: Prof. Dra. Clarissa Figueiró Ferreira (UFPEL)
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

16:00- PAINEL 5- A reconstrução do currículo nos estudos em música

- Profa. Dra. Luciana Prass (UFRGS)
- Prof. Dr. Vincenzo Cambria (UNIRIO)
- Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz (UFPB)
- Prof. Dr. Rafael Noleto (UFPEL)
- Profa. Dra. Katharina Döring (UNEB)

Mediação: Mauro Moura (Mestrando em Etnomusicologiaq/ Musicologia UFRGS)
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

16:00- Online- PAINEL 6- ETNOMUSICOLOGIA: Pesquisa, formação, atualização e os desafios do século XXI

- Prof. Dr. Kazadi Wa Mukuna- Professor Emeritus - Kent State University.
- Prof. Dr. Anthony Seeger (Prof. Dr. Emeritus UCLA/USA) -(Online)
- Maya Cunningham (Doutorando em Etnomusicologia na University of Massachusetts/ USA) - (Online)
- Nina Baratti (Doutoranda em etnomusicologia em Harvard University) (Online)

Mediação: Prof. Dr. Rafael Norberto (UFRR)
Local: Online-Sala Google Meet
19:30- Mostras performáticas

- Maluko Beleza (19:30)
- Paulo Parada (20:30)

Local: Instituto de Artes da UFRGS

https://www.abet.mus.br

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação

16/11/2023

9:00- Abertura- Presidente da ABET- Pedro Acosta/ Gabriela Nascimento

9:30-Mulheres tamboreiras (Pelotas)
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

11:00- Conferência de abertura- O papel da SEM no desenvolvimento da Etnomusicologia
Melvin L. Butler/ Presidente da SEM/ Society for Ethnomusicology/ USA
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

13:30- PAINEL 1- ETNOMUSICOLOGIA e agendas de luta: ações de combate ao racismo e legado de luta por igualdade

- **Profa. Dra. Iraneide Soares da Silva (Presidente ABPN) Online**
- **Profa. Dra. Maria Andrea Soares (UNILAB- Salvador)**
- **Profa. Sylvia Guida- (SESC)**

Mediação: Gabriela Nascimento/ Vice-presidenta da ABET
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

16:00- Mesa 01 -Etnomusicologia e Educação Musical: contribuições ao campo de estudos em música

- **Profa. Dra Laila Rosa (UFBA)**
- **Profa. Doutoranda Roberta Benjamim (UFBA)**
- **Profa Dra. Luana Zambiazzi (UNIPAMPA)**
- **Profa. Dra. Jusamara Souza (UFRGS)**
- **Prof. Dr. Rafael Norberto (UFRR)**
- **Profa. Ma Amana da Veiga Santos (CEMHFA)**

Mediação: Luciana Prass- Profa. Dra UFRGS
Local: Sala Jacarandá Centro Cultural da UFRGS

18:30- Show- Kaco Xavier, Tribo Maçambiqueira
(Parceria entre o SESC e ABET)
Local: Instituto de Artes da UFRGS

REALIZAÇÃO:

APOIO:

XI ENABET

ENCONTRO NACIONAL DA ABET

PORTO ALEGRE/RS

14 A 19 DE NOVEMBRO DE 2023

ETNOMUSICOLOGIA E RECONSTRUÇÃO:
A FAVOR DA DEMOCRACIA E DA CIDADANIA CULTURAL

Programação

15/11/ 2023- Feriado

Pré- evento

9:30 – Café da manhã da ABET- Associação Comunitária do Campo da Tuca
12:00- Feijoada da ABET- Associação Comunitária do Campo da Tuca
12:30 - Samba da Gente (Irai do cavaco, Maira, Ubiratã e Mário)
15:00-Roda afirmativa- Instituto APAKANI- Diálogos com os povos tradicionais-

- **Ialorixá mãe Cenira de Xangô**
- **José Cirilo (Guarani) da Lomba do Pinheiro**
- **Yashodan Abya Yala (Quilombo Morada da Paz- Território de mãe Preta)**

Mediação: Antonio Matos (MNU/RS e Ponto de Cultura Campo da Tuca)

Local: Associação Comunitária do Campo da Tuca- RUA Campo da Tuca- 200- VIla João Pessoa/ Partenon

https://www.abet.mus.br

REALIZAÇÃO:

APOIO: