Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais...Porto Alegre(RS) UFRGS, 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

AN532 Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais...Porto Alegre(RS) UFRGS, 2021

Disponível em <www.even3.com.br/anais/xenabet>

ISBN: 978-65-5941-493-2

1. Artes 2. Música

UFRGS CDD - 370

Ficha catalográfica elaborada por **Even3** – Sistema de Gestão de Eventos

CORPO EDITORAL

COMISSÃO ORGANIZADORA

COORDENAÇÃO GERAL

MARÍLIA RAQUEL ALBORNOZ STEIN (UFRGS) - PRESIDENTA

LUCIANA PRASS (UFRGS)

LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS (UNIPAMPA)

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO (UFJF)

COMISSÃO CIENTÍFICA

EURIDES DE SOUZA SANTOS (UFPB) - PRESIDENTA

ANGELA LÜHNING (UFBA)

EDILBERTO FONSECA (UFF)

MARIA ELIZABETH LUCAS (UFRGS)

SAMUEL MELLO DE ARAÚJO JÚNIOR (UFRJ)

SUZEL ANA REILY (UNICAMP)

CONSULTORA AD-HOC

MARIA ELIZABETH LUCAS (UFRGS)

CONSELHO CONSULTIVO

ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES (MWANAMUZIKI/LABETNO/UFRJ)

MARCOS DOS SANTOS SANTOS (UERN)

ANDESON CLEOMAR DOS SANTOS (UFBA)

VICTOR CANTUARIA (NEGÔ/LABETNO/UFRJ)

LEONARDO MORAES BATISTA (NEGÔ/LABETNO/UFRJ)

COORDENADORES/AS DE GTS

ALICE EMANUELE DA SILVA ALVES (UFRJ)

ALICE VILLELA (USP)

CAETANO MASCHIO SANTOS (UNIVERSITY OF OXFORD)

CARLOS SANDRONI (UFPE)

DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO (UFBA/UFAM)

DOMINGOS APARECIDO BUENO DA SILVA (UFAC)

EDILBERTO FONSECA (UFF)

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ (UFPR)

GABRIEL IMPROTA FRANÇA (UNIRIO)

HELEN CAMPOS BARBOSA (UFBA/UEFS)

JONAS SOARES LANA (IFRJ/UFRJ)

JOSÉ ALBERTO SALGADO (UFRJ)

JULIANA CARLA BASTOS (UFPB)

LAILA ROSA (UFBA)

LÚCIA CAMPOS (UEMG)

LUCIANA PIRES DE SÁ REQUIÃO (UFF)

LUÍS FERNANDO HERING COELHO (UFPEL)

LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ (UFPB)

MIGUEL ANGEL GARCÍA (CONICET/UBA)

MIHAI ANDREI LEAHA (USP)

PALOMA PALAU VALDERRAMA (UFRGS/IPA)

PEDRO FERNANDO ACOSTA DA ROSA (SMED-POA/UFPB)

PEDRO MACEDO MENDONÇA (COLÉGIO PEDRO II)

PRISCILLA HYGINO RODRIGUES DA SILVA DONATO (COLÉGIO PEDRO II)

RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO (UFRGS)

RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO (UFPEL)

RAIANA MACIEL DO CARMO (UNIMONTES)

RODRIGO HERINGER COSTA (UFRB)

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI (USP)

SUZEL ANA REILY (UNICAMP)

VINCENZO CAMBRIA (UNIRIO)

YURI PRADO (USP)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA SONORA

ANA PAULA LIMA RODGERS (UFRJ)

MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ (DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA/PPGAS/UFSC)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA AUDIOVISUAL

ALICE VILLELA (USP)

RITA DE CÁCIA OENNING DA SILVA (USINA DA IMAGINAÇÃO)

COORDENAÇÃO DA MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA (UFBA)

TAINÁ FAÇANHA (UEPA)

CURADORIA DO LANÇAMENTO DE LIVROS E PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

SUZEL ANA REILY (UNICAMP)

GUILHERMINA LOPES (USP)

REPRESENTAÇÕES INSTITUCIONAIS

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO (UFJF)

LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS (UNIPAMPA)

RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO (UFPEL)

ORGANIZAÇÃO GERAL

AIRÁ EVENTOS

PLATAFORMA

EVEN3

LOGO X ENABET

TAÍS BACK (UFRGS)

REALIZAÇÃO

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ABET)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

FINANCIAMENTO

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO RIO GRANDE DO SUL (FAPERGS)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (PPGMUS/UFRGS)

APOIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA (UNIPAMPA)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS (UFPEL)

INSTITUTO DE ARTES (UFRGS)

DEPARTAMENTO DE MÚSICA (UFRGS)

DEPARTAMENTO DE DIFUSÃO CULTURAL - DDC (UFRGS)

NÚCLEO DE ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS, INDÍGENAS E AFRICANOS - NEAB (UFRGS)

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

"SUENAN LOS TAMBORES DE LA REBELIÓN" – O SOM MILITANTE DO MST-PR "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Renan Elias (Universidade Federal do Paraná)
renanelias@ufpr.br

Resumo: O presente artigo é um recorte de parte do processo da dissertação de mestrado em andamento em forma de relato de experiência, dedicado a compreender como a música está inserida nos espaços da militância do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), vinculado ao Assentamento Contestado (Lapa – PR) e ao coletivo Marmitas da Terra (Curitiba – PR). Nestes espaços coletivizados a música mostra-se presente entre as atividades desempenhadas, compondo as místicas, publicações em meio virtual e gerando o engajamento dos militantes nas ações de solidariedade em meio à pandemia, que visam o atendimento às populações em situação de rua na capital paranaense, os quais atuam nas comunidades em situação de vulnerabilidade social com a construção de hortas comunitárias e demais demandas que surgem em meio a cada realidade abordada. Portanto, este fragmento trata de apresentar as práticas musicais já observadas entre os meses de março e agosto de 2021, com as visitas de campo, nos mutirões de plantio, entrega de alimentos, cursos de formação militante e também no acompanhamento das atividades publicadas nas redes sociais do coletivo, desenhando a possibilidade da existência de uma musicalidade própria da organização destinada aos valores adotados pelo MST.
Palavras-chave: Reforma Agrária, Militância, MST, Música, Mística.

"Suenan Los Tambores De La Rebelión" - The Militant Sound Of The MST-PR

Abstract: This article is an excerpt of part of the ongoing master's thesis process in the form of an experience report, dedicated to understanding how music is inserted in the spaces of militancy of the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), linked to the Settlement Contestado (Lapa – PR) and the Marmitas da Terra collective (Curitiba – PR). In these collectivized spaces, music is present among the activities performed, composing the mystics, publications in a virtual medium and generating the engagement of militants in solidarity actions amidst the pandemic, which aim to assist homeless populations in the capital of Paraná, they work in communities in situations of social vulnerability with the construction of community gardens and other demands that arise in the amidst of each reality addressed. Therefore, this fragment tries to present the musical practices already observed between the months of March and August 2021, with field visits, in joint efforts for planting, food delivery, militant training courses and also in the follow-up of activities published on the networks of the collective, drawing the possibility of the existence of an organization's own musicality destined to the values adopted by the MST.
Keywords: Land Reform, Militancy, MST, Music, Mystic.

Introdução

A cultura popular no campo vem passando por um processo de esquecimento de suas tradições com o decorrer dos anos. Devido à situação de marginalização e consequente migração de muitos assentados, suas culturas se apoiam nas conversas de diferentes tradições socioculturais e suas diferenças, mas também se agregam na função de formar uma nova sociabilidade no assentamento. Conforme relata Santana (2017) em sua pesquisa sobre os cantos de trabalho em Quixabeira - BA, ao falar sobre as práticas da bata do milho e cantigas de roda, ressalta que "uma das mais importantes manifestações culturais da região tornou-se um elemento espectral, não só pela perda da sua funcionalidade, mas também pelos signos de atraso e pobreza que a ela estão associados" (SANTANA, 2017, p. 194), esta situação pode ser explicada, em partes pela massificação da cultura que surge como produto, como mercadoria, que aparece como uma lógica urbana e/ou até mesmo global, muitas vezes, transformando o rural em algo carregado de estereótipos.

Como afirma Ademar Bogo (2009), em sua obra intitulada "O MST e a Cultura", "a beleza em nossos assentamentos não é para ser comercializada" (BOGO, 2009, p. 48), mas "dorme dentro de nós, poetas, escritores, contadores de fábulas, músicos e humoristas: somente nossa autoestima pode acordá-los" (BOGO, 2009, p. 56).

Sendo assim, o presente artigo procura demonstrar possibilidades de como fazer o resgate e reconhecimento da cultura popular presente nos assentamentos e nos ambientes de militância do MST. Quais são as tradições musicais e culturais dos assentados e dos militantes? Como a música é utilizada para gerar o engajamento dos militantes nas causas do Movimento? De que forma as manifestações culturais do MST podem assegurar uma melhoria na qualidade de vida das comunidades onde estão atuando? Portanto, é possível entrelaçar a relação entre a função da música e da etnomusicologia dentro de uma sociedade, onde é possível ocupar espaços educativos, culturais e desenvolver políticas culturais que visem medidas de atuação prática por entre as associações, organizações e coletivos que já contribuem com práticas de solidariedade nas comunidades em estado de vulnerabilidade social, com populações estigmatizadas, menosprezadas e inferiorizadas, como as pessoas em situação de rua.

Contextualização do Assentamento Contestado e do coletivo Marmitas da Terra

No seio das políticas e condições adversas da luta pelo direto à terra, ora provocadas pela opressão do Estado burguês, outrora pela expansão do agronegócio sob a ótica da economia capitalista, é que surge o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, conforme é descrito por Sylviane Guilherme (2019), ao afirmar que "como herdeiros do legado destes povos indígenas, negros, caboclos e camponeses imigrantes, em 1984, na cidade de Cascavel/PR foi fundado o MST" (GUILHERME, 2019, p. 52). Tendo inicialmente como pauta a reforma agrária e a transformação da sociedade, aos poucos o Movimento foi abrangendo outras demandas que surgiam conforme a construção da sua trajetória, delineando-se no cenário contextual político brasileiro. Dentre as necessidades que passaram a fazer parte do calendário de lutas do MST, Guilherme (2019) demonstra alguns pontos no trecho:

> A democratização do acesso à educação do campo, o que inclui a existência e permanência de escolas no campo, mas também a construção permanente e a implementação da Pedagogia do Movimento; e a democratização do direito à cultura, não somente pela garantia e acesso aos bens culturais produzidos pela humanidade, mas essencialmente pelo direito às condições de produção e criação da sua própria cultura de cunho popular. (GUILHERME, 2019, p. 53).

Para atender a estas demandas culturais do Movimento é que se estabelece o Coletivo Nacional de Cultura do MST, oficializado em 2000, do qual a autora Guilherme integra o quadro de colaboradores. O coletivo passa a ter uma agenda de desafios voltados para as produções culturais do Movimento e formação de militantes para atender as mais diversas linguagens artísticas (GUILHERME, 2019, p. 54). Desde então foram criadas brigadas para atender a cada uma das vertentes artísticas dentro do movimento, como a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, Brigada Nacional de Audiovisual Eduardo Coutinho, Brigada Nacional de Artes Plásticas Cândido Portinari; a Frente de Literatura Palavras Rebeldes e a Frente de Música do MST, ao caso que esta última está relacionada à linguagem musical, segundo Guilherme (2019) "apesar da sua presença desde a origem do Movimento, ainda não concluiu seu processo de organização enquanto brigada" (GUILHERME, 2019, p. 56).

Guilherme (2019) aponta que a música sempre se mostrou presente ao longo da história do MST, nas Noites Culturais, nas Místicas, nas Jornadas Socialistas, na Jornada de Agroecologia (evento que completou sua 18ª edição em 2019) e nos bailes e festas promovidas

por cada comunidade por todo o país, sendo que no Paraná predominam os elementos musicais da cultura gaúcha, também associados aos ritmos mais explorados pela juventude do Movimento como "o reggae, o rock, o rap, o samba, o funk, o forró e demais ritmos constituintes da cultura musical e dançante nacional e internacional" (GUILHERME, 2019, p. 56-57).

Sobre as místicas, segundo Coelho (2010) "é uma espécie de ritual e celebração que acontece de diversas maneiras e com significados e sentidos variados" (COELHO, 2010, p. 20), podendo ocorrer nos mais diversos espaços, como acampamentos, assentamentos, congressos e demais eventos. Sua forma também apresenta-se de forma variada, geralmente com caráter teatral, podendo conter músicas, poesias, danças e demais simbologias ligadas à luta pela terra.

Levando em conta o Assentamento Contestado, território que será foco da realização dessa pesquisa-ação, a realidade educacional encontrada dentro da comunidade composta por cerca de 150 famílias, é descrita por Santos (2015):

> No Assentamento Contestado estão presentes todos os níveis de escolarização, da Ciranda Infantil, ainda sob responsabilidade da ELAA, passando pelo ensino fundamental, os anos iniciais realizado na Escola Municipal do Campo Contestado e os anos finais, o ensino médio e a Educação de Jovens e Adultos acontecem no Colégio Estadual do Campo Contestado. Por questões estruturais a Escola e o Colégio ainda dividem o mesmo espaço, com perspectivas de novas construções do Colégio Estadual (SANTOS, 2015, p. 89).

Segundo Falcade-Pereira, sobre a Sede Comunitária do assentamento onde localiza-se o Casarão, o Refeitório, a ELAA (Escola Latino Americana de Agroecologia), a Ciranda Infantil, a Escola Municipal e Estadual, **"**esses espaços são considerados importantes materializações para a produção da vida em distintas áreas, atendendo pessoas externas e internas ao assentamento e promovendo a integração entre e desses grupos" (FALCADE-PEREIRA, 2018, p. 138).

Sobre o Coletivo Marmitas da Terra, conforme descrito na própria página virtual do MST, trata-se de uma ação solidária vinculada ao Movimento dos Trabalhadores Rurais do Paraná (MST-PR) que "traz para a cozinha da cidade o debate sobre a reforma agrária popular além de alimentar com comida, sem veneno, a população em situação de rua de Curitiba, famílias e trabalhadores de bairros periféricos e região metropolitana" (MST, 2020). Entre os dias 02 de maio de 2020 e 06 de agosto de 2021 foram entregues 70 mil marmitas em Curitiba

e região metropolitana (MARMITAS DA TERRA, 2021). Atualmente, o coletivo conta com cerca de 150 militantes vinculados ao MST e voluntários, dentre estes educadores, universitários e demais atuantes nas redes de coletividade, educação popular e economia solidária.

Dada esta proporção de diversidade que compõe a construção social da realidade presente no Assentamento e no Coletivo, é necessária a recontextualização do passado dos assentados, para mobilizar numa forma inovadora a capacidade social via elementos musicais.

Contribuições da Etnomusicologia para a abordagem realizada em campo

Com base nos estudos de Anthony Seeger, a proposta de pesquisa que está em pauta segue o contexto de relação da música com a vida social, estipulada como uma abordagem marxista dentro da etnomusicologia, voltada à valorização e resgate da cultura popular campesina, sobretudo ligada à luta pela terra no Brasil.

No texto escrito por Seeger intitulado "Etnografia da música " (2004), o autor estipula a abordagem marxista dentro da etnomusicologia, através da afirmação do autor, "Karl Marx sustentava que a música era parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pela organização dos meios de produção" (SEEGER, 2004, p. 249), no qual Seeger embasa-se através de Boehmer:

> A sociologia marxista da música de cunho segue os princípios estabelecidos em *Uma Contribuição à Crítica da Economia Política*, de acordo com a qual todo movimento e mudança na superestrutura social (os domínios político, legal, religioso, filosófico e artístico) é determinado por mudanças na base material (econômica) da sociedade. (BOEHMER, 1980, p. 436 apud SEEGER, 2004, p. 249)

Desta forma, é possível entrelaçar a relação entre a função da música dentro de uma sociedade, sendo esta função utilizada de forma consciente ou inconscientemente, algo que já foi comprovado até mesmo em sociedades tribais sobre a forma de uso da música. O ponto que deve ser levado em conta é de a busca das funções da música não sobrepor a própria estrutura dos sons, pois tais pontos necessitam de equilíbrio ao longo da pesquisa.

Seguindo esta linha de raciocínio, contando também com referências apontadas por Kerman (1984) em sua obra "Musicologia", ao falar sobre o pensamento de Charles Seeger em seu período de postura mais crítica, no qual afirmava que os compositores deveriam direcionar

sua música "de baixo para cima", valorizando sua interpretação e apreciação pelas camadas populares da sociedade (KERMAN, 1984, P. 217). Nesse sentido, torna-se viável associar a pesquisa sobre a função da música dentro do MST, que busca o diálogo, a interpretação e a apreciação das informações e músicas extraídas deste contexto rural, com pessoas que levam um modo de vida simples dedicado ao campo, a luta pela terra e ao acesso à educação, cultura e lazer.

Outro cuidado que este trabalho pretende tomar também se mostra apontado por Kerman, quando ele fala da importância da análise dentro da etnomusicologia, pois a música não pode ser deixada de lado e ser observada pelo mero contexto na qual está inserida, portanto a etnomusicologia deve ir além de entender os fenômenos musicais e sua função social, mas também analisar como essa musicalidade funciona naquele determinado contexto, ao tratar da performance, instrumentos e estruturas musicais (KERMAN, 1984, p. 252).

A partir dos os apontamentos de Kerman (1984) já citados em relação ao contexto social em que a música está inserida, o artigo de Castagna intitulado "A musicologia enquanto método científico" ressalta a análise musical pela etnomusicologia como "análise baseada na teoria generativa preocupa-se em compreender não exatamente os elementos da música tal como concebida por seu compositor, mas sim como recebida pelo ouvinte". (CASTAGNA, 2008. P. 19), observando que nem todos os assentados e assentadas praticam a música, mas todos fazem uso dela dentro das atividades comunitárias, com diferentes percepções. Ao final, Castagna (2008) também relaciona a dança como objeto de estudo dos etnomusicólogos, o que também passa a ser absorvido dentro da pesquisa delimitada ao Assentamento, pois muitas das práticas musicais em contexto comunitário envolvem a dança, como o baile de confraternização, na ciranda infantil, nas noites culturais, nas místicas, nas Jornadas Socialistas e na Jornada de Agroecologia.

Tendo em vista o possível diálogo com o artigo de Prado (2015) nomeado "Mário de Andrade e a leitura de Constantin Brailoiu", que trata da relação entre os dois autores, principalmente pela influência dos escritos de Brailoiu na obra de Mário de Andrade, seja ela de forma direta ou indireta.

Segundo Prado (2015), Brailoiu e Andrade possuem uma trajetória de vida semelhante, foram contemporâneos e ambos dedicam-se aos estudos do folclore e cultura popular de seus

respectivos países. A influência da obra de Brailoiu pode ser notada com mais ênfase durante o período em que Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura e Recreação do Município de São Paulo, principalmente sobre a forma com que os registros de campo deveriam ser feitos, com as fichas de catalogação de melodias, sugerindo separação por gênero musical e localização geográfica, assim como a importância dos registros audiovisuais das manifestações culturais em campo, suprindo assim a "as deficiências da documentação em partitura, já que neste tipo de registro não é possível apreender "o timbre da voz ou aquela coloração particular da melodia em virtude da emissão vocal camponesa, sem falar dos timbres instrumentais" (BRAILOIU, 1931, P. 240 apud PRADO, 2015. P. 175). Este ponto se mostrou fundamental para a coleta de campo, visto que todas as manifestações musicais citadas ao longo do artigo foram registradas em formato audiovisual por meio de filmagens com aparelho celular.

Além destas contribuições a respeito da coleta e registro de material de campo, realizadas tanto por Brailoiu quanto por Andrade, os conceitos sobre o que era considerado "popular" para esses folcloristas, sendo remetido diretamente ao termo "camponês", que segundo Brailoiu descreve que "poderíamos também designar pelo vocábulo "música popular" (...) a totalidade das melodias existentes em um determinado momento de uma determinada sociedade rural" (BRAILOIU, 1931, P. 234. apud PRADO, 2015. P. 179).

Como o estudo está relacionado ao contexto rural, confesso ter em um dado momento compartilhado com Mário de Andrade esta preocupação sobre a influência do contexto urbano nas comunidades rurais e na modificação das práticas culturais de cunho popular, mas após analisar o ponto de vista de Brailoiu, fica mais claro que esta modernização provocada pela relação entre campo e cidade pode ser um tanto mais otimista:

> Uma nova geração camponesa (...) apareceu e, longe de simplificar nossa tarefa, seu advento agrava suas dificuldades. Isso porque ela não marca, como poderíamos crer, o fim de toda criação popular, ao menos musical. Como na Hungria e talvez em outros países muito pouco explorados do Oriente Europeu, um estilo popular moderno nasceu na Romênia. No ponto de união entre o velho mundo iletrado e o novo mundo da impressão e da máquina, vemos, com efeito, se produzir em nossa sociedade rural um processo cuja espontaneidade surpreende: um duplo esforço de integração e de adaptação que tende de um lado a deixar fluir os atributos da civilização no molde da tradição, de outro a impor a esta tradição o aspecto do mundo contemporâneo (BRAILOIU, 1931, P.239 apud PRADO, 2015. P. 183-184).

A exemplo desta interação entre campo e cidade, é possível observar no MST um

avanço entre as mídias sociais como espaço de divulgação de suas ações, seja visando a luta pela terra ou suas manifestações culturais que ressaltam sua ideologia pela solidariedade, igualdade e a possibilidade da construção de uma nova sociedade, antes apenas divulgadas pelos canais convencionais de comunicação do Movimento, como as rádios comunitárias e os periódicos, algo que não condiz a realidade da juventude que costuma consumir informações através das mídias digitais.

Resultados das atividades de campo

É importante salientar que minha inserção no Assentamento Contestado deu-se através do coletivo Marmitas da Terra, sendo a forma encontrada para realizar visitas de campo na comunidade da Lapa durante a pandemia, visto que as ações da militância em tempos de crise tornaram-se cada vez mais necessárias, dado o contexto atual, o que permitiu ter acesso ao Assentamento seguindo todos os protocolos de segurança, como o uso de máscaras, álcool 70º e distanciamento social.

As primeiras visitas de campo ocorreram em 2021 nos meses de abril, maio e junho, porém só foram iniciadas as fichas de campo a partir do dia 03 de julho. O motivo da demora para a coleta destas informações foi a necessidade de criar inicialmente um vínculo com os agentes do Coletivo e do Assentamento, seguindo um pouco do método de Malinowski (1978) de vivência e imersão na comunidade, conhecendo cada um dos militantes que estavam ali dispostos todas as manhãs de sábado para o mutirão de plantio.

Foi necessário demonstrar apoio à causa e disposição em ajudar nas tarefas e demandas do Coletivo, dentre elas o plantio, preparo dos canteiros, adubação, palhada e demais funções que poderiam surgir conforme os diferentes tipos de cultivo, além do auxílio na cozinha e limpeza após as refeições dos mutirões.

Nesta etapa inicial do campo, foi possível observar algumas manifestações musicais, como uma Mística dedicada à memória de um militante do MST, Joaquin Piñero (Kima), onde foi plantada uma árvore na agrofloresta onde ocorre o plantio de alimentos para o Marmitas da Terra. Poemas foram recitados em sua lembrança e um grupo de jovens assentados do Contestado tocou uma música em sua homenagem, sua instrumentação foi composta apenas

por violão e vozes em coro. Em outro momento, em meados de abril, a frente de comunicação do MST-PR pediu para que os militantes participassem de um vídeo, na qual também participei fazendo a coreografia de uma música com caráter educativo sobre o uso de máscaras e álcool gel. O ritmo desta música era próximo de um bregafunk, um misto entre o funk carioca, música brega nordestina e elementos da música eletrônica, enquanto que a coreografia se mostrava algo destinado a uma mídia social como o Instagram ou Tik Tok, ferramentas bastante utilizadas pelo setor de comunicação como forma de divulgação das ações do MST-PR.

Após estes primeiros meses de contato inicial, foi possível expor os objetivos da pesquisa e sentir maior liberdade entre a comunidade para poder realizar a coleta de informações e gravações audiovisuais. No dia 03 de julho, um dos militantes me procurou para mostrar uma poesia que encontrou na rua em 1986 cujo caráter era de protesto, intitulada como "Isso que você tem aí", sabendo da minha formação musical comentou sobre uma possível musicalização da mesma e uso em alguma manifestação ou ato político. No mesmo dia fui convidado por Marcos Antônio, uma das pessoas que está à frente do setor de comunicação do MST-PR e colega de graduação dos anos em que cursei geografia, para integrar uma reunião de formação do que foi inicialmente chamado de "núcleo duro" do Marmitas da Terra, composto por militantes que vem atuando a mais tempo no Coletivo e nas demais ações urbanas do Movimento.

Houve uma visita de campo novamente na Lapa, um dia antes da reunião da qual fui convidado. Neste dia 10/07, foram realizados a manutenção dos canteiros e plantio de mudas de brócolis, repolho, escarola e beterraba. Em uma conversa informal com uma das militantes, acabei por me informar sobre um encontro especial entre as mulheres do Coletivo e do Movimento juntamente com a Rede Mulheres Negras – PR, em comemoração ao dia Internacional da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha, que seria realizado no dia 24/07.

A reunião do então chamado "núcleo duro" do Coletivo e do Movimento ocorreu no domingo dia 11/07, na sede do Sindicato Dos Trabalhadores Em Educação Pública Do Paraná (Curitiba – PR). A abertura da reunião ocorreu com uma Mística da qual fui cooptado a participar por ter chegado cedo e estar ajudando na preparação do espaço, uma das militantes que participaria da Mística informou que não poderia ir ao encontro e acabaram me explicando como ela deveria ocorrer. Com as cadeiras organizadas em formato circular (cerca de 50

pessoas no espaço, seguindo protocolos de distanciamento de 1,5 metro e com o uso de máscaras).

O cenário estava composto por um quadro de Paulo Freire ao fundo, no centro havia alguns símbolos do Movimento como espigas de milho (simbolizando as sementes crioulas e o plantio), mudas de araucária (símbolo de resistência regional), chapéu e peneira de palha (simbolizando o homem e a mulher do campo), pratos e talheres (simbolizando o acesso ao alimento) e a bandeira do Brasil (símbolo nacional). A mística iniciou-se com um dos militantes tocando um trecho da melodia "A Internacional" de Pierre De Geyter no violino. Na sequência o poema " O Estatuto do Homem" de Thiago Melo foi recitado, um verso por cada um dos militantes que estava atuando na mística, após o declame o militante deveria direcionar-se para o centro da roda e com tubos de papel formar uma das letras da palavra SOLIDARIEDADE, uma das palavra-chave das práticas do Coletivo Marmitas da Terra. A Mística de encerramento ocorreu com o violino tocando novamente "A Internacional", em seguida foi recitado o poema que já havia mencionado anteriormente, "Isso que você tem aí", por fim todos foram convidados a seguir para o centro do espaço e pegar uma das partes da bandeira nacional do Brasil, entoando os dizeres: "Lutar, construir reforma agrária popular! ".

O último campo que relatarei aqui ocorreu no dia 24 de julho, o Dia Internacional da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha. Neste dia, apenas mulheres poderiam participar do encontro e cinco homens para ajudar no suporte, o que me permitiu acompanhar as atividades ocorridas no Assentamento. Presentes nesse dia estavam as mulheres da Rede Mulheres Negras – PR, mulheres do Marmitas da Terra e mulheres da Comunidade Remanescente de Quilombos Restinga.

A primeira Mística desse dia foi com uma poesia de autoria de umas das militantes presentes, dedicada à partilha do alimento, soberania alimentar. A música mostrou-se presente durante a oficina de plantas medicinais, ministrada por uma das mulheres assentadas. Ao início da oficina, uma das mulheres da Rede Mulheres Negras cantou a música "Menino Deus" (de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte), acompanhada pelas palmas das outras mulheres ali presentes. Ao final, as participantes marcharam rumo ao refeitório do Assentamento cantando em coro o Canto das Três Raças (também de autoria de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, imortalizado na voz de Clara Nunes).

Conclusão

Como etapa inicial de um trabalho mais abrangente que envolve a dissertação em curso, os dados levantados nesse recorte temporal já se mostraram fundamentais para compreender que o engajamento da militância do Movimento e do Coletivo dá-se através do caráter politizado das suas produções culturais, algo que os une e vincula ao sentimento coletivo da luta pelos seus ideais.

Essas ideias já foram destacadas em outros trabalhos que se dedicaram a estudar a relação entre a Música e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, dos quais tenho me aprofundado para ampliar a discussão etnomusicológica acerca da produção cultural do MST e a forma com que essa cultura de povos assentados e militantes insere-se no contexto social brasileiro e latino americano.

Destes trabalhos, destaco "Canções Da Terra: A Produção Musical Do MST Como Instrumento De Luta Social" de Tainan Bogo (2020), "Cruzando Cercas Sonoras, Ocupando a Música: Etnografia Musical entre os Sem Terra" de Douglas Benzi (2014), "A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST" de Apoliana Groff e Kátia Maheirie (2011), "A Prática Da Mística E A Luta Pela Terra" de Fabiano Coelho (2014) e "Sentimentos Da Luta: Música E Mística No Movimento Dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra" de Janaina Moscal (2017).

Referências

BENZI, Douglas Zanlorenzi. *Cruzando Cercas Sonoras, Ocupando a Música: Etnografia Musical entre os Sem Terra*. Porto Alegre, 2014. 184 p. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.

BOGO, Ademar. *O MST e a Cultura*. São Paulo, 3ª edição. São Paulo: MST, 2009.

BOGO, Tainan Cristina de Araujo. *Canções Da Terra: A Produção Musical Do Mst Como Instrumento De Luta Social*. Porto Seguro, 2020. 126 p. Dissertação. Universidade Federal do Sul da Bahia.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas. Volume 01. p. 7-31. 2008.

COELHO, Fabiano. *A Prática Da Mística E A Luta Pela Terra*. Dourados, 2010. 284 p. Dissertação. Universidade Federal da Grande Dourados.

DE GEYTER, Pierre. *A Internacional*. 1890. Paris.

DUARTE, Mauro. NUNES, Clara. PINHEIRO, Paulo César. *Canto das Três Raças*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon: 1976. 4:28.

DUARTE, Mauro. NUNES, Clara. PINHEIRO, Paulo César. *Menino Deus.* Rio de Janeiro: EMI-Odeon: 1974. 3:08.

FALCADE-PEREIRA, Iara Beatriz. *Planejamento Comunitário em Assentamentos Rurais: A Redistribuição dos Papeis de Gênero como Prospecção Emancipatória.* Curitiba, 2018. 149 p. Monografia. Universidade Federal do Paraná.

GROFF, Apoliana Regina. MAHEIRIE, Kátia. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. *Política e Sociedade.* Florianópolis. Volume 10. P. 251-270. 2011.

GUILHERME, Sylviane. *Corpo telúrico dançante: da desterritorialização do corpo e da dança até o MST*. São Paulo, 2019. 119 p. Dissertação. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MOSCAL, Janaina dos Santos. *Sentimentos Da Luta: música e mística no movimento dos trabalhadores rurais sem-terra*. Florianópolis, 2017. 283 p. Tese. Universidade Federal de Santa Catarina.

PRADO, Yuri. Mário de Andrade e a leitura de Constantin Brailoiu. *Revista Música Hodie*, Goiânia, Volume 15. p. 171-186. 2015.

SANTANA, Sandro Luiz Cardoso. Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira. *Revista Extraprensa*. São Paulo. Volume 10. p. 193-209, 2017.

SANTOS, Adriano Lima dos. *Agroecologia E Campesinato: Relativa Autonomia Frente Ao Desenvolvimento Do Capitalismo, Um Estudo De Caso No Assentamento Contestado, Lapa-PR*. Florianópolis, 2015. 208 p. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina.

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

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

CAPITAIS DO CAMPO DA PRODUÇÃO CULTURAL E A APLICAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO RS

GT "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Leandro Ernesto Maia (Universidade Federal de Pelotas)
leandro.maia@ufpel.edu.br

Resumo: A Lei de Emergência Cultural 14017/2020, popularizada como Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor falecido após contrair SARS Covid-19, representou um revés às políticas culturais do Governo Bolsonaro promovido pela sociedade civil através da comunidade artística e cultural organizada. Com a habilidade da articulação das deputadas Benedita da Silva (PT-RJ) e Jandira Fegalli (PCdoB-RJ), recursos retidos do Fundo Nacional de Cultura foram destinados ao auxílio, subsídio e fomento do setor cultural para aplacar os efeitos econômicos da pandemia. A lei também avançou ao priorizar a descentralização dos recursos entre Estados e Municípios através do atendimento aos princípios do Sistema Nacional de Cultura (SNC), ainda em processo de consolidação. A implementação da Lei Aldir Blanc, no entanto, sofreu dificuldades enquanto política pública para atingir amplamente o setor cultural caracterizado pela informalidade, intermitência e instabilidade, revelando contradições e conflitos simbólicos. Tendo como base a análise de dados e documentos do "Prêmio Trajetórias Culturais Sirley Amaro", identificaram-se disputas no campo da produção cultural configurando o que poderiam ser classificados como "falsos dilemas": produção artística *versus* cultura popular; trajetória *versus* consagração; fazedores da cultura *versus* classe artística. Para abordar a questão, introduz-se o conceito de "Capital Cancional", ou "Capital Musical", a partir da pesquisa resultante da tese *Poetics of Song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian Music* (MAIA, 2019), com base nas reflexões de Pierre Bourdieu sobre habitus, campo e capital. Assim, busca-se compreender mecanismos de posicionamento, legitimação, reputação e consagração no campo da música popular, identificando desafios para o enfrentamento do racismo estrutural (ALMEIDA, 2020) e sua interface com processos decoloniais visando novos paradigmas que contemplem, ao mesmo tempo, as especificidades do trabalho artístico e sua interface as demandas por ações afirmativas que contemplem fazeres culturais e agentes até então invisibilizados.

Palavras-chave: Lei Aldir Blanc. Música Popular. Política Cultural. Produção Cultural.

Capitals in the field of cultural productions and the enforcement of the Cultural Emergency Lay in Brazil

Abstract: The Law for Cultural Emergency, 14017/2020, popularized as the Aldir Blanc Law, in honour of the composer who died after contracting SARS Covid-19, represented a setback to the anticultural policies of the Bolsonaro Government by civil society through the organized artistic and cultural community. Articulated by Deputies Benedita da Silva (PT-RJ) and Jandira Fegalli (PCdoB-

RJ), resources withheld from the National Culture Fund were destined to aid, subsidize and encourage the cultural sector to mitigate the economic effects of the pandemic. The law also made progress in prioritizing the decentralization of resources between States and Municipalities, according to the principles defined by the National Culture System (SNC), which is still in the process of consolidation. The implementation of the Aldir Blanc Law, however, faced difficulties concerning the public policies to the Brazilian cultural sector - characterized by informality, intermittence and instability -, revealing symbolic contradictions and conflicts. Based on data and documents from the "Sirley Amaro Cultural Trajectories Award", "false dilemmas" were identified: artistic production versus popular culture; trajectory versus consecration; culture makers versus artistic class. To address all these issues, the concept of "Songwriting Capital" or "Musical Capital", developed during previous research 'Poetics of Song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music", approaches reflections of Pierre Bourdieu about habitus, field and capital (BOURDIEU, 1993). This work seeks for the understanding of mechanisms of positioning, legitimation, reputation and consecration in the field of popular music, identifying challenges to confront structural racism (ALMEIDA, 2020) and its interface with decolonial processes, also defining paradigms that address, at the same time, artistic works and the claims for affirmative actions that contemplate cultural actions and agents that were until then invisible.

Keywords: Aldir Blanc Law. Popular music. Cultural Policy. Cultural production.

A Lei Aldir Blanc

A Lei de Emergência Cultural 14017/2020, apelidada de Lei Aldir Blanc, ativou recursos não investidos nos últimos anos no setor cultural, resultado de seguidas retrações na política cultural brasileira que tiveram na extinção do Ministério da Cultura e como uma das tantas ações relacionadas à "retórica de guerra cultural" (SANTOS, 2021), que se demonstrou central na configuração ideológica do governo de extrema direita de Jair Messias Bolsonaro.

Em reflexões mais detalhadas, já publicadas na Revista Parêntese (MAIA, 2021), foi possível identificar elementos-chave para a compreensão de alguns impedimentos para a aplicação da Lei Aldir Blanc.

Cabe destacar alguns segmentos específicos protegidos pela Lei Aldir Blanc, tais como as comunidades quilombolas. Segundo identificaram as participantes do GT Mapeamento da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, Maria Fonseca Falkembach e Dirce Maria Orth, em pelo menos dez cidades gaúchas, os recursos da LAB não conseguiriam atender o conjunto

de comunidades já mapeadas e certificadas pela Fundação Palmares, da forma como foram distribuídas nos municípios. Falkembach e Orth apontam, ainda, que seriam necessárias políticas culturais específicas para, no mínimo, "30 dos 69 municípios com comunidades quilombolas no RS até o momento" (FALKEMBACH e ORTH, 2020). O filósofo Silvio Almeida leria estes dados como resultado do racismo estrutural brasileiro, considerando que o "racismo é parte da ordem social" (ALMEIDA, 2020, p. 47), refletindo a invisibilização destas comunidades junto aos próprios gestores locais.

Premindo Trajetórias Culturais

Como iniciativa para contemplar agentes culturais em sua diversidade, o "Prêmio Trajetórias Culturais Sirley Amaro", promovido pelo Instituto Trocando Ideia de Tecnologia Social Integrada, homenageou a pelotense Dona Sirley, por ser

> detentora de muitos saberes sobre a historia do povo negro recebeu o título de Mestre Griô por sua atuação na disseminação e conservação do conhecimento tradicional adquirido, que deixou como principal legado a sua contribuição para a cultura popular, servindo como referência nacional e um marco para o segmento das Culturas Populares. (Edital Prêmio Trajetórias Culturais Sirley Amaro, 2021).

Tendo como objeto reconhecer e valorizar trajetórias culturais de pessoas físicas para o recebimento de premiação em dinheiro, o Edital destinou 12 milhões de reais para contemplar 1500 agentes culturais de todo o estado do RS. Este instrumento da Lei Aldir Blanc demonstrou-se inovador em seu formato ao destinar a cota de 51% do total das premiações pessoas autodeclaradas pretas, pardas, indígenas, quilombolas, ciganas, mulheres trans/travesti, e homens trans, além de pessoas com deficiência (PNDs), priorizando sua redistribuição em nível estadual em caso de não preenchimento das cotas em suas regiões funcionais de origem. Além disso, os prêmios foram destinados a 12 segmentos culturais, calculados de acordo com sua proporcionalidade apresentada de cada segmento em cada região funcional. O prêmio concedido foi de R$ 8.000,00 que, na prática, sofreu descontos legais e ágios de até 30%, efetivando-se como um auxílio de R$ 5.600,00, pagos em julho de 2021 referentes a uma verba emergencial prevista para o ano de 2020.

Cabe salientar que Dona Sirley Amaro, homenageada do Prêmio, obteve considerável reconhecimento de sua trajetória como Mestra pela Ação Griô Nacional, além do seu título de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pelotas, além de estudos acadêmicos, publicações, financiamentos recebidos através de editais e documentários sobre sua atuação. Superou preconceitos e contradições entre *produção artística* e *atuação cultural*, pois "as representações musicais, neste sentido, se mostram como um caminho importante na perspectiva de evidenciar as experiências vividas pela Mestra, através das Vivências Griô" (MARTINS, 2018). Foi através da produção artística como costureira, contadora e cantora que a Mestra Sirley Amaro resistiu em sua trajetória, resgatou com resiliência contos e histórias, preservou e ressignificou suas matrizes africanas e ancestralidades. Foi com sua voz, seu corpo e seus fazeres artísticos e culturais que Dona Sirley Amaro combateu o racismo e a intolerância religiosa ao longo de muitos anos, sendo uma referência para a comunidade cultural pelotense e gaúcha e deixando legados como artista, ativista e agente cultural.

É precisamente o conceito de "trajetória" - componente-chave do edital e seu objeto precípuo - que se apresenta em disputa e evidencia a necessidade de aprimorar mecanismos de posicionamento, legitimação, reputação e consagração no âmbito do poder público. Aparentemente um termo de simples significação, revela-se como elemento-chave para a compreensão dos conflitos da aplicação da Lei Aldir Blanc. Neste sentido, cabe examinar com mais detalhe o Edital Trajetórias Culturais Sirley Amaro para identificar os parâmetros estabelecidos no certame e suas possíveis contradições.

DISTRIBUIÇÃO DOS PONTOS: 1 = Não Atende / 2 = Atende Parcialmente / 3 = Atende / 4 = Atende plenamente / 5 = Atende e se destaca	
CRITÉRIO I – Da relevância das ações, atividades e/ou projetos desenvolvidos pelo candidato à premiação na área cultural.	
a) Promove capacitação de novos artistas/agentes culturais.	
b) Realiza divulgação das atividades para promover as atividades na área cultural.	
c) Promove o relacionamento de artistas e agentes culturais com o público.	
d) Utiliza espaços públicos ou privados para atividades na área cultural	
e)Promove o desenvolvimento das técnicas específicas da área cultural	
f) Já foi reconhecido por artistas/agentes culturais de forma pública (prêmio, jornal, site, revista)	
CRITÉRIO II - Do impacto da trajetória do candidato na sua comunidade de atuação	
a) Promove atuação ativa da comunidade local.	
b) Promove o desenvolvimento cultural local e regional.	
c) Promove o desenvolvimento econômico local e regional.	
d) Promove a diversidade na comunidade.	
e) Já foi reconhecido pela comunidade de forma pública (prêmio, jornal, site, revista).	
f) O candidato realiza atividade cultural com dedicação exclusiva.	
CRITÉRIO III - Do tempo de trajetória percorrida do candidato à premiação	
a) O candidato realiza atividade cultural há quantos anos (1 ponto – 05 a 10 anos; 2 pontos- 11 a 20 anos; 3 pontos - 21 a 30 anos; 4 pontos - 31 a 40 anos; 5 pontos - mais de 41 anos).	
TOTAL (máximo 13x5 = 65)	

Figura 1: Tabela de Pontuação Prêmio Trajetórias Culturais 2020
Fonte: www.premiotrajetorias.com.br

A tabela de pontuação (fig. 1) subdivide o conceito de trajetória em três critérios básicos: relevância, impacto e tempo, com breve descrição conceitual dos termos na própria tabela. Em termos de pontuação, no entanto, os três elementos apresentam variação, uma vez que o quesito "tempo" é reduzido a apenas 05 pontos, enquanto "relevância" e "impacto", representam 30 pontos cada um, sendo a nota máxima 65 pontos. Observando-se com mais atenção os critérios de pontuação mais valorizados, identificam-se repetições e a presença de aspectos não necessariamente ligados intrinsecamente aos fazeres culturais, propondo-se a avaliação de indicadores e dados que, ou são desconectados dos princípios de "relevância" ou "impacto" para distinguir trajetórias culturais, ou representam dados de difícil mensuração e resposta para o agentes culturais no momento da inscrição. Ao analisarmos o formulário de preenchimento do Prêmio, as questões revelavam-se complicadas, sobretudo aos proponentes ligados às matrizes culturais distantes das culturas hegemônicas e tradicionais, cujos mecanismos de reconhecimento e consagração não são óbvios. Além disso, formulário de preenchimento e critérios de avaliação não possuíam relação direta, exigindo considerável exercício de interpretação e entrecruzamentos de informações para avaliadores, aumentando significativamente o grau de subjetividade e imprecisão dos julgamentos.

Embora sem maiores complicações para realizar a inscrição, dada a inexigência de anexos e a possibilidade de inscrição por vídeo ou telefone, proponentes respondiam a questões básicas sobre utilização de espaços públicos ou privados, equivalentes a perguntar a um pescador se "*utiliza embarcação ou plataforma*" e isso garantisse alguma pontuação em sua trajetória. Assim, é evidente o desequilíbrio interno entre os critérios do formulário de preenchimento, marcado pela imprecisão de termos como *"promove capacitação de agentes"* e a repetição de questões como "*já foi reconhecido"* promovendo redundância entre os elementos de pontuação e falta de nitidez na atribuição de notas pelos avaliadores. Além disso, a duplicidade real entre o item *"já foi reconhecido por artistas/agentes culturais de forma pública (prêmio, jornal, site, revista)"*, no Eixo I, e *"já foi reconhecido pela comunidade de forma pública (prêmio, jornal, site, revista)"*, no Eixo II, certamente fundamentais para certificar o impacto e a relevância do fazer profissional, somam simplesmente o dobro do item tempo, consistindo a mesma coisa para itens diferentes.

Capitais do Campo da Produção da Música Popular

Observando os itens e critérios de pontuação da maneira como estão expressos no edital e no formulário de avaliação, seria possível considerar o fato de que a própria Mestra Sirley Amaro correria o risco de não ser contemplada no edital feito em sua própria homenagem. Dada a dificuldade em responder questões complicadas e pouco relacionadas ao universo dos artistas, populares ou não, a tabela aferiu questões pouco ligadas ao mundo prático e a itens de pontuação mais concretos. Não se trata de suposta incapacidade dos agentes em responder formulários. No entanto, a quem caberia responder: *"promove o desenvolvimento econômico local e regional"?* Pesquisadores, técnicos, economistas e gestores públicos, e não candidatos, sobretudo mestres da cultura popular. Quais dados os agentes culturais teriam em mãos para preencher suas propostas, ainda que o fizesse de forma oral, gravada em vídeo?

Eis a necessidade de compreender de que maneira o campo da produção cultural é caracterizado e quais são os mecanismos de posicionamento, legitimação, prestígio, reputação e consagração que compõem seu capital específico, ou capitais específicos, se entendermos a multiplicidade da produção cultural. Tomando-se o termo "literário", por "cultural", na citação

abaixo, seria possível compreender a complexidade que caracteriza estes universos sociais e os desafios de aplicar políticas públicas

> O campo literário (pode-se falar também do campo artístico, do campo filosófico, etc.) é um universo social independente com suas próprias leis de funcionamento, suas relações de força específicas, seus dominantes e seus dominados, e assim por diante. Dito de outra forma, falar de "campo" é lembrar que as obras literárias são produzidas em um universo social particular dotado de instituições particulares e obedecendo a leis específicas (BOURDIEU, 1993, p. 163, tradução minha)

Bourdieu, portanto, compreende o campo da produção cultural como um espaço cuja dinâmica se dá através de uma "economia reversa" (BOURDIEU, 1993), cujos capitais específicos são autônomos. Simon Frith reflete sobre as falsas dicotomias entre alta e baixa cultura, afirmando que mesmo "a baixa cultura gera seu próprio capital", bem como seus próprios mecanismos distintivos e mesmo discriminatórios (Frith, 1996, p. 9). Assim, a ideia de um "mundo econômico invertido" (Bourdieu, 1993, p. 311) soa verdadeira não apenas por razões estéticas, mas também devido às tensões sociais em uma sociedade construída sobre trabalho escravo, colonialismo e violência simbólica em muitos níveis (Schwartz , 1985; Walker, 2001; Kraay, 2004).

Tomando como base o experimento em capital cancional desenvolvido com a sambista pelotense Conceição Rosa Teixeira (MAIA, 2019), foi possível compreender mecanismos de aquisição de capital específico em música popular. Tal abordagem permite problematizar valores comumente associados ao setor, tais como a popularidade medida em *likes* e *rankings* das mais tocadas, para a compreensão mais ampla da produção musical brasileira a partir de outros elementos que contribuem para validar trabalhos, posicionar agentes no campo e identificar a forma multifacetada em que suas reputações são consolidadas. A pesquisa indica que capital cancional, ou capital musical, ocorre pela interação de, pelo menos, treze categorias, na tabela abaixo:

Categoria de Capital Cancional	**Breve Descrição**
- Capital Disposicional	- Saber-fazer inicial. Capacidade ou habilidade de compor canções.
- Reconhecimento de pares	- Legitimação do saber cancionista pelos agentes mais próximos

- Prestígio além pares	- Influência em agentes de outras áreas do conhecimento
- Representação social local/comunitária	- Imagem ou produção associada à situações e contextos específicos e originários: Samba do Recôncavo Baiano, por exemplo
- Popularidade	- Presença em rankings, top hits, "as mais pedidas".
- Crítica Especializada	- Endosso de críticos, comentários, curadoria.
- Posição de mercado (status de gênero musical)	- Atuar em gêneros específicos, privilegiados pela indústria musical, que concentra cada vez mais seus investimentos em poucas manifestações
- Legado ou herança	- Capital cancional herdado, segmentação de público associada ao novo artista
- Receptividade de mídia	- Visibilidade espontânea e não paga recebida pelos artistas através dos veículos de comunicação.
- Interesse acadêmico	- Produção acadêmica relacionada, envolvendo publicações e eventos.
- Presença online/digital	- Impacto no âmbito das ferramentas digitais e redes sociais.
- Influência ou apadrinhamento	- Engajamento de um artista, agente ou produtor de maior visibilidade para o fomento, resgate ou inserção de outros artistas.
- Capital econômico	- Recursos provenientes de direitos autorais, fonográficos, de imagem, direitos conexos, royalties, licenciamentos, vendas de discos, remuneração por streaming, entre outros.
- Reconhecimento Institucional	- Prestígio resultante de instituições públicas ou privadas, envolvendo prêmios, financiamentos, troféus, editais, projetos apoiados, patrocínios, títulos e distinções.

Categorías de Capital Cancional
Fonte: MAIA, 2019.

A identificação de categorias de capital cancional e suas interações em cada subcampo musical específico demanda novas e constantes investigações mas, de modo geral, é possível afirmar que o

capital de um/a cancionista é proporcional à interação de diferentes subcapitais, ou seja, aumenta-se o reconhecimento de um trabalho cultural/agente na medida em que diferentes categorias interagem (capital disposicional gera reconhecimento de pares, que facilita o endosso especializado, por exemplo). Diferentes sub-gêneros possuem diferentes configurações. Para um compositor de punk rock, por exemplo, gêneros que historicamente rechaçam o rótulo de "música comercial" - a segmentação de público via crítica especializada e representação social tende a ser mais importante do que presença massiva nos grandes meios. Em alguns gêneros musicais, produzir música "não comercial" proporciona maior reconhecimento e legitimidade, conforme identificado por Nicodemo em relação a Ivan Lins, por exemplo (NICODEMO, 2014).

Conforme observado em minha pesquisa, foi possível entender que o capital cancional de um/a compositor/a consiste na forma como as distintas categorias se entrelaçam. Desta forma, trajetórias podem ser identificadas para além do simples tripé "relevância-impacto-tempo". No caso de Dona Conceição Teixeira, compositora desconhecida até então, seu **capital disposicional** foi reconhecido por **pares** cuja reputação musical é consolidada no campo da música no Rio Grande do Sul. A receptividade de pares, por sua vez, interagiu com o **interesse acadêmico** por sua obra através de artigos e apresentações em conferências internacionais, gerando recepção pela **crítica especializada** de jornalistas culturais incluindo Juarez Fonseca, do Jornal Zero Hora (Fonseca, 2016). Ana Cláudia Dias (Dias, 2017) e Leon Sanguiné (Sanguiné, 2019), do Jornal Diário Popular. Dos pares à imprensa foi possível pleitear o **reconhecimento institucional** obtido através de prêmios, financiamentos e articulação com instituições incluindo universidades (Universidade Federal de Pelotas e Bath Spa University), teatros (Theatro São Pedro) e veículos de comunicação (TV ALRS). Instâncias de reconhecimento institucional foram adquiridas através da premiação de pesquisa *Bath Spa Pioneers Award*, do Reino Unido, além do recebimento de recursos pelo Edital de Eventos da Secretaria de Cultura de Pelotas, incluindo a publicação do livro *Dona Conceição dos Mil Sambas* com recursos da Conferência Internacional de Pesquisa em Educação Musical - RIME/Reino Unido). Este investimento, associado à reputação social de Dona Conceição, que goza de considerável **reputação comunitária** em Pelotas, possibilitou que sua obra pudesse ser compreendida num contexto mais amplo, legitimado através do Prêmio Culturas Populares, da Secretaria Especial da Cultura. Desta forma, Dona Conceição Teixeira gravou seu primeiro disco com mais 80 anos de idade, intitulado

"Dona Conceição dos Mil Sambas", como resultado de sua persistência, resiliência e agenciamento numa sociedade que ainda segrega e invisibiliza a produção musical de mulheres trabalhadoras de matriz africana, cuja residência se encontra em bairros populares de cidades do interior periférico do Brasil.

Ao visualizar que a lógica colonial se perpetua em âmbito global através da especulação pela indústria musical de larga escala, hoje concentrada em apenas três grandes conglomerados - Warner, Universal e Sony (SUMAN, 2016, p. 331), percebe-se que os segmentos culturais sofrem com a reprodução de vicissitudes do mercado global. Neste contexto, a aplicação da Lei Aldir Blanc no Rio Grande do Sul revelou impasses do campo da produção cultural como um todo, através de uma falsa polarização entre cultura popular e artes consagradas (MAIA, 2021). A abordagem sobre o capital simbólico do campo da música aqui apresentada visa compreender mecanismos de posicionamento que respeitem as especificidades do fazer cultural em questão, conciliando ações afirmativas e trajetórias culturais.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge university press, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.** Cambridge: Polity Press, 1993.

FALKEMBACH, Maria Fonseca e ORTH, Dirce Maria. **Análise da aplicação dos recursos da Lei Aldir Blanc em municípios com comunidades quilombolas**. GT Mapeamento da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, 2020 (Não publicado).

FRITH, Simon. ***Performing rites: On the value of popular music***. Harvard University Press, 1998.

HERTZMAN, M.A. (2009) '**A Brazilian Counterweight: Music, Intellectual Property and the African Diaspora in Rio de Janeiro** (1910s–1930s)', Journal of Latin American Studies, 41(4), pp. 695-722.

KRAAY, Hendrik. **"Transatlantic Ties: Recent Works on the Slave Trade, Slavery, and Abolition.**" *Latin American Research Review* 39.2 (2004): 178-195.

LILLIESTAM, Lars. **On Playing by Ear**. Popular Music. v. 15, n. 2, p. 195–216, 1996.

MAIA, Leandro. **Sirleys, Neis, Beneditas, Bias, Pedros, Eduardos e Bebetos: os falsos dilemas da Lei Aldir Blanc como estado da arte**. Ensaio. Revista Parêntese nº 71, Porto Alegre, 2021.

MAIA, Leandro. **Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music**. Tese de Doutorado. Bath Spa University, 2019.

MAIA, Leandro. **Dona Conceição Dos Mil Sambas/The One-Thousand Sambas Woman**. Porto Alegre: Polygraf, 2018.

MARTINS, Felipe S. **É pela arte toda, pela história de vida: As representações da música nas Vivências Griô, da Mestra Sirley Amaro.** 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2018. Disponível em http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4388. Acesso em 2/04/2020

NICODEMO, Thaís Lima. **Começar de novo: a trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985**. 2014. 260 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285232. Acesso em: 2/04/2020.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Frederico Rios C. dos. O que se entende por Retórica da Guerra Cultural. ***Domínios de Lingu@ gem***, v. 15, n. 1, p. 180-227, 2021.

SUMAN, Kátia. O Jabá e a Formação do Gosto Musical. In: FISCHER. L.A & LEITE, C.A.B. **O Alcance da Canção: estudos sobre música popular.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

SUMAN, Katia. **O jabá no rádio FM: Atlântida, Jovem Pan e Pop Rock**. Disssertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Unisinos, 2006.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WALKER, Sheila S. **African roots/American cultures: Africa in the creation of the Americas**. Maryland: Rowman & Littlefield, 2001.

WEBB, Jen, Tony SCHIRATO, and Geoff DANAHER. **Understanding Bourdieu**. London: Sage, 2002.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

COMO SE A MÚSICA FOSSE REFÚGIO: fluxos e refluxos musicais entre Brasil e Angola

GT 16 PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR

Mateus Berger Kuschick (IFRS)
mateus.kuschick@poa.ifrs.edu.br

Resumo: A presente comunicação apresenta um projeto em andamento que investiga as proximidades entre as culturas brasileira e angolana a partir do percurso de três músicos brasileiros nascidos nas décadas de 1930 e 40, a saber, Martinho da Vila, Mateus Aleluia e Spirito Santo, e as contribuições de tais obras (álbuns e livros) para artistas de gerações seguintes, nascidos nas décadas de 1970 e 80. Também, pretende observar a importância da inserção ativa e prática de tais conteúdos no ensino em cursos de graduação, em cursos técnicos de instituições federais e em programas de rádio em que o autor vem apresentando estes conteúdos. É importante perceber o quanto a área acadêmica ainda necessita avançar para que a cultura negra brasileira se insira com mais efetividade nos currículos de tais instituições.

Palavras-chave: música popular; etnomusicologia; educação anti-racista.

As If Music Was a Refuge: musical ebbs and flows between Brazil and Angola

Abstract: This text presents an ongoing project that investigates the proximity between Brazilian and Angolan cultures based on the journey of three Brazilian musicians born in the 1930s and 40s, namely, Martinho da Vila, Mateus Aleluia and Spirito Santo, and the contributions of such works (albums and books) for artists of subsequent generations, born in the 1970s and 1980s. Also, it intends to observe the importance of the active insertion and practice of such contents in teaching in undergraduate courses and in technical courses at federal institutions and in radio programs in which the author has been presenting these contents. It is important to realize how much the academic area still needs to advance so that Brazilian black culture can be more effectively inserted in the curricula of such institutions.

Keywords: popular music; ethnomusicology; anti-racist education.

Introdução

Alberto da Costa e Silva, diplomata, historiador, poeta, descrevendo um encontro artístico em uma atividade diplomática entre autoridades brasileiras, angolanas e beninenses, surpreso com as afinidades entre manifestações populares de todos esses territórios, revela:

"Como se, de repente, deixassem de existir a geografia e a história, o espaço e o tempo. **E o mar fosse mentira**" (SILVA, in. CHAVES, MACEDO, SECCO, 2006, p.23). O músico, ator e historiador Salloma Salomão, em depoimento ao documentário "Tão Longe Tão Perto", sobre a identidade brasileira e a força da música e do teatro dos subúrbios brasileiros para reter e projetar um discurso desses sujeitos afirma que, **como se fosse um refúgio,** a música atuava para essas populações subalternas. Minha experiência de pesquisador das músicas da população negra urbana do Rio Grande do Sul, Brasil (mestrado) e em seguida da produção de sembas, rebitas, kabetulas de Angola (doutorado), reafirmaram em mim essas ideias de que o mar que separa os países poderia quem sabe não existir, e que as músicas feitas por esses homens e mulheres foram também em algum momento abrigo, refúgio, ferrolho onde se podia exercer um protagonismo impossível fora delas.

Angola e Brasil têm entre si relações tão profundas que ultrapassam mares e opressões. Nessa relação construída por pelo menos três séculos e meio de intenso trânsito de subjetividades e culturas (1539[1] quando do registro do primeiro barco trazido por portugueses da região de Congo-Angola para portos brasileiros a 1850 quando da lei Eusébio de Queiroz[2] de fim do contrabando de seres humanos escravizados por vias marítimas) e, após a independência de Angola (1975), pelas cinco décadas de trocas culturais através principalmente da música, da televisão e do idioma comum, pode-se dizer que não há água que separe o que sedimentou do suor, sangue, histórias e memórias em quase 500 anos de relação. Suor, sangue, histórias, memórias são matéria prima das expressões estéticas e musicais também. E há todo um universo bibliográfico que procura atender e entender de que maneira a música popular no Brasil foi se configurando em meio aos diversos encontros de culturas que ocorreram por aqui, a ponto de identificarmos algumas "versões oficiais" e, nelas, percebermos que o capital cultural atribuído às Áfricas que aqui desembarcaram ocupa um lugar importante na formação deste ser cultural brasileiro. Samba, choro, xote, baião, jongo, chula, têm aspectos que os

[1] Projeto Músicas dos Povos. Plínio Silva e Liane Guariente, p.42, 2018.
[2] "Segundo a nova lei, a importação de escravos foi considerada ato de pirataria e como tal deveria ser punida. [...] Um documento de 1856 insinua que havia ocorrido um desembarque de escravos vindos dos Estados Unidos. [...] O contrabando de escravos tornou-se cada vez mais raro, acabando por cessar completamente" (COSTA, E., 2008, p. 29-31). Sabe-se que entre 1850 e a assinatura da lei áurea em 1888 ainda houve intenso comércio interno da força africana escravizada, entre regiões do Brasil.

vinculam a musicalidades africanas, mas infelizmente ainda encontramos poucas informações sobre o lado africano: de onde vieram? Quais regiões? Como era? Como são hoje essas cidades? O que tocavam? O que tocam hoje? Nossa pesquisa resolve abordar as proximidades antigas e atuais entre as musicalidades de Brasil e Angola.

Em especial, a produção de música popular urbana desses dois países. Nossa argumentação a respeito da decisiva influência mútua entre Brasil e Angola se dá por exemplos de artistas brasileiros em atividade que tiveram a estética de suas obras definitivamente transformadas pelo contato que estabeleceram com estímulos e vivências "do lado de lá". Marcas na retina, no córtex, na pele, no peito que mudaram suas músicas e poesias, revelando nelas um Brasil mais angolano e uma Angola mais brasileira: Martinho da Vila (1939)-RJ, Mateus Aleluia (1944)-BA e Spirito Santo (1947)-RJ.

Breve revisão

A literatura acadêmica e folclorista brasileira, preocupada "com nós próprios, com o que fomos e somos, [deixou] de confrontar o que tínhamos por herança da África com a África que ficara no outro lado do oceano, tão diversificada na geografia e no tempo" (SILVA, 2011, p.160). No Brasil, onde tanto avançaram os estudos sobre a escravidão e sobre os descendentes de africanos e seu papel na fecundação do nosso território e na invenção de nossa gente, não houve até agora o mesmo entusiasmo, nem se mostraram resultados semelhantes no que se refere ao ímpeto de, para que se entenda o Brasil, se conheça as Áfricas que ao Brasil aportaram. Portanto, mesmo com pesquisas importantes já realizadas, se demonstra uma medida urgente para pesquisador@s brasileir@s avançarem na busca por elos concretos entre a cultura brasileira e culturas presentes em países africanos que tiveram antepassados trazidos ao Brasil pelo "trauma indizível da escravidão", como define Stuart Hall (2003, p.41).

Há toda uma história do Atlântico. Um *mar da cor da terra* (2000), como formulou o antropólogo português Miguel Vale de Almeida, que em sua obra confrontou-se com desafios sobre identidades lusófonas situadas em uma zona de ambivalência entre o próximo e o distante de brasileiros, portugueses e africanos de língua portuguesa, propõe com essa alegoria, não o atlântico negro do conceito de Paul Gilroy, mas um mar barrento, lamacento, de uma tonalidade

"da cor da terra", que inclui também as populações indígenas das Américas, que se encontraram "do lado de cá" com o contingente humano e cultural africano. Paul Gilroy, sociólogo inglês descendente de guianenses, em *Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência* (1993), desenvolve a noção de "Atlântico Negro" como uma construção cultural transnacional, que aproxima afro-caribenhos, afro-americanos, afro-europeus, africanos, afro-asiáticos, todos unidos por um passado ancestral comum e, acima de tudo, pela condição de dupla-consciência,[3] conceito que o autor identifica nos agentes da diáspora africana espalhados pelo mundo. Gilroy aproxima seus conceitos a experiências contemporâneas de músicos da diáspora negra, de língua inglesa principalmente, permitindo-nos uma apropriação de aspectos de seu pensamento sociológico para fundamentar argumentos em contextos de pesquisa em etnomusicologia. Se Gilroy no Atlântico Negro propõe que o negro no decorrer de séculos de uma circulação, forçada ou voluntária, de pessoas e ideias desenvolveu uma experiência de dupla-consciência, Almeida apresenta três níveis de identidade entre os negros: "a comum origem africana, a diversidade étnica das origens africanas e a diversidade dos contextos coloniais com diferentes tutelas nacionais europeias e das novas nações delas emergentes" (ALMEIDA, 2000, p.157). Seria então uma tripla-consciência.

Paul Gilroy coloca-se com desconfiança diante de duas alternativas, uma essencialista e outra pluralista: de um lado um pan-africanismo cru, de tendência afrocêntrica, e de outro a perspectiva que encara a raça como construção social, que segundo ele, perpetua funcionamentos racistas. Como alternativa, amparado em Clifford Geertz, propõe que se pense em rotas (*routes*) em vez de raízes (*roots*), em encruzilhadas (*crossroads*) em vez de estradas (*roads*). Almeida aponta que "Gilroy defende uma concepção de diáspora não como a saída de um ponto de partida ou de origem, mas como algo de mais caótico" (p. 236). Na pesquisa vinculada a essa comunicação seguimos este caminho na identificação da presença angolana na obra de músicos brasileiros, pensando que a produção musical e a trajetória destes têm "algo de mais caótico" na junção de elementos de diversas matrizes, ao dialogar com gêneros musicais e tendências estéticas aparentemente distantes, mas influentes.

[3] O conceito de dupla-consciência estaria enraizado nos africanos da diáspora, por estes serem e sentirem-se a uma só vez africanos e europeus, fonte principal de sua força e de seu tormento. Ocupar o espaço entre as duas identidades tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de insubordinação política.

Gilroy diz que o barco, o navio, as navegações são onde a modernidade poderá ter começado, com a imensa troca de culturas e visões de mundo compartilhadas nesse espaço "entre", *in between*, em trânsito. Por essa perspectiva, o início da modernidade para os negros majoritariamente é o próprio pesadelo. Trazendo ao campo da etnomusicologia, pode-se dizer que no século XX o aparecimento do disco LP foi o próximo suporte, sucessor do barco, canal de comunicação pan-africana e entre culturas de diversos lados do mundo. Ou seja, a circulação de LPs no mundo, a profusão das fitas k7 no continente africano nos anos 90, a consolidação das rádios nos países independentes, ou, mais recentemente, o compartilhamento de arquivos digitais em MP3 a partir da criação do Napster no final dos de 1990 e as plataformas digitais da década de 2010 em diante, são a principal "rota atlântica" de nossa pesquisa. Nesse Atlântico Negro, Pardo, ainda tem o preto do disco de vinil.

Justificando e Objetivando

As intenções de realização desse projeto, que envolve a presente comunicação para o ambiente importantíssimo de discussões propiciado pelos ENABET, passam pela percepção de que o momento em que a universidade pública está passando, desde o decisivo início do processo de entrada de alun@s por cotas raciais e sociais, pede também um incremento em pesquisas que abordem temáticas que atendam em suas áreas específicas de atuação questões que façam eco aos debates em torno das culturas negras e periféricas. É necessário trazermos conteúdo e reflexão, para que as ações na sociedade promovidas por ess@s alun@s em suas áreas de atuação sejam contundentes e de fato promovam sinais de transformações que principalmente diminuam distâncias, desigualdades e silenciamentos. A pesquisa em etnomusicologia/música popular que vimos desenvolvendo apresenta em congressos e eventos acadêmicos e em salas de aula da graduação e dos cursos técnicos federais elementos da cultura brasileira que dialogam diretamente com a cultura angolana. Além do âmbito acadêmico, importa destacar o espaço aberto em programas de rádio (o "Músicas do Mundo"[4] na rádio da Universidade – AM 1080 e o programa "Quilombo" na FM Cultura 107.7) para tratar dos temas

[4] "Músicas do Mundo: etnomusicologia na rádio da universidade", é uma iniciativa do grupo de pesquisa Etnomus UFRGS, do qual fazemos parte.

desenvolvidos nessa pesquisa[5]. Através de um estudo de trajetórias de artistas brasileiros e angolanos pretendemos dar destaque a elementos fundamentais de nossas expressões artísticas populares nacionais que têm laços profundos com a cultura de países africanos, em especial Angola, desde o período colonial, imperial, republicano e até os dias atuais.

Pretendemos nos somar ao movimento crescente de publicações na área de música popular e etnomusicologia que vêm trazendo conteúdo diretamente ligado às culturas negras nacionais, tendo em nossos estudos objetivos como: 1) Estudar obras e trajetórias de artistas brasileiros que estabeleceram pontes efetivas com a produção musical de Angola ou de países do continente africano, em especial dos PALOP (países africanos de língua oficial portuguesa); 2) Construir uma rede, uma trama que exponha laços e intercâmbios efetivos e afetivos estabelecidos entre artistas brasileiros e africanos e influências mútuas entre as músicas negro-africanas e brasileiras; 3) Discutir os imaginários e as representações sociais, bem como os elementos artísticos e as escolhas individuais que tornam as musicalidades africanas tão referenciadas nas produções e concepções estéticas da música brasileira popular, e vice-versa.

Eixos Consistentes

A partir do contato com a produção de **Martinho da Vila** (Duas Barras-RJ, 1939), **Spirito Santo** (Rio de Janeiro-RJ, 1947) e **Mateus Aleluia** (Cachoeira-BA, 1944), artistas brasileiros nascidos na década de 1930 e 1940 e percebendo a importância e o papel destes nos contextos de luta pela independência de Angola e de afirmação da cultura negra no Brasil no período da ditadura, pretendemos ampliar a pesquisa para uma segunda geração, de artistas nascidos na década de 1970 e 1980 que dialogam com questões que são urgentes na contemporaneidade, como as discussões de gênero e racismo. No atual momento da pesquisa, vem sendo feito contato com músicos ligad@s ao samba, ao rap, à nova MPB, à música eletrônica para a partir daí analisar de que maneira aquelas questões presentes nos discursos dos artistas da geração anterior se mantêm ou se atualizam nos discursos práticas e estéticas da nova geração.

[5] Essa pesquisa esteve vinculada em 2018 e 2019 ao PNPD-CAPES (Programa Nacional de Pós-Doutorado) junto ao PPGIA-UFRGS, sob supervisão do prof. Dr. Reginaldo Gil Braga.

No primeiro ano de pesquisa de pós-doc, contemplada dentro do PNPD-CAPES (programa nacional de pós-doutorado), no PPGIA-UFRGS, os artistas elencados como representativos para avançarmos em uma argumentação da incidência musical de Angola sobre o Brasil e vice-versa, e como ilustrativos das alegorias de que o mar fosse mentira, de que a música fosse refúgio foram, além dos brasileiros já mencionados, os angolanos **Paulo Flores** (Luanda-LDA, 1972), **Filipe Mukenga** (Luanda-LDA, 1949) e **Carlitos Vieira Dias** (Luanda-LDA, 1949). Nessa comunicação daremos ênfase aos artistas brasileiros.

Martinho da Vila estava engajado no movimento de estreitar laços com a cultura angolana desde a década de 1970, e foi o produtor do evento de 1982, "O Canto Livre de Angola", que trouxe para apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador uma seleção de músicos angolanos. **Mateus Aleluia**, do célebre e fundacional trio baiano de vozes, percussões e violão, Os Tincoãs, foi viver em 1983 juntamente com seu parceiro de grupo, Dadinho, em Luanda, logo após terem realizado uma apresentação por lá. Viveram ainda por 18 anos em uma Angola independente, mas sob o peso da guerra civil que ocupou a vida d@s angolan@s de 1975 até 2002, com pequenos oásis de paz. **Antonio Spirito Santo** desde a década de 1970 atuou no Brasil e na Europa (Áustria) como um pesquisador e propagador dos "ecos sonoros" daquilo de musicalidade que se perpetuou principalmente nas comunidades remanescentes de quilombolas no interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais, produzindo com seu grupo Vissungo o que ele chamou de um *afro-beat*, ainda sem o nome afro-beat, que mais tarde seria disseminado por artistas nigerianos como Fela Kuti e Tonny Allen. Spirito Santo atuou na criação de trilhas sonoras para filmes como Chico Rei, de Walter Lima Jr (1985), ajudando a construir entre os negros brasileiros, versões e sons menos indigestos da trajetória negra em terras brasileiras. Seu laço com Angola se dará por meio da pesquisa etnomusicológica não acadêmica que desenvolve da década de 1970 em diante e que resulta no importante livro sobre música afro-brasileira, *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil* (2016).

Ouvindo em frente

Eu sou um brasileiro nascido em 1977. E sempre fico muito feliz quando leio livros ou

ouço álbuns arrebatadores e percebo que são produzidos por artistas nascidos no mesmo ano que eu, ou em anos próximos. Isso me faz vibrar por pensar que vivo no mesmo período em que grandes talentos artísticos, que nós fomos afetados provavelmente por estímulos parecidos da indústria cultural, que tivemos aspirações artísticas parecidas e que agora ocupamos lugares, dividimos impressões e anseios de nossa geração. Ondjaki (1977), escritor angolano é um deles. Ondjaki em entrevista (2006) afirma:

> Está a se passar um fenômeno no continente africano: uma geração nova, pintores, escritores, documentaristas, a trabalhar num conceito de uma África moderna. Nós recusamos a compaixão para com o continente africano, recusamos a visão exótica, idiótica, que fazem às vezes da nossa literatura, dos nossos livros, e apostamos numa modernidade africana que tem uma expressão livre, em que cada um vai trabalhar dentro do seu conceito, admitindo as suas tradições, admitindo as suas heranças, mas vamos modernizar os nossos países e as nossas artes. Claro, havia uma referência histórica nesse momento: Luandino Vieira, Agostinho Neto. Até, o seu posicionamento era dizer 'eu existo contra ti', não somente eu existo, mas eu existo contra ti. Agora isso diluiu-se no tempo. Nós agora existimos em função de nós. Eu não quero existir contra ninguém, mas não quero que venham com carimbos feitos, carimbar a minha arte e rotular a minha existência. Isto inclui a aceitação da grande mestiçagem mundial e também a africana. E também inclui a aceitação da mestiçagem europeia. [...] Portanto, eu acho que estamos em uma altura de desfronteirizar as cabeças (ONDJAKI, depoimento em 06-01-2006).

Boaventura Santos em *Descolonizar o Saber, Reinventar o Poder* (2010), trata de uma sociologia das emergências: emergências de alternativas contra-hegemônicas ao modelo mais recente de capitalismo global conhecido como globalização neoliberal. Nosso interesse por essa emergente condição global dos países africanos redireciona nosso foco de atenção para músicos contemporâneos desse novo momento que à sua maneira estabelecem pontes estéticas entre Angola e Brasil. Artistas que gozam de prestígio nos dois países e que somam gêneros musicais globais como o rap por exemplo, aos sambas, sembas, jongos, afrobeats e cantos afro-barrocos que Martinho da Vila, Mateus Aleluia e Spirito Santo abordaram em suas obras musicais e literárias.

Podemos propor um quadro com artistas "de cá e de lá" que se equivalem no que se refere a gêneros musicais e que podemos buscar aproximações estéticas e estilísticas:

BR	AO
Mart´Nalia	**Yola Semedo**
Gabriel o Pensador	**MCK**
Vanessa da Mata	**Aline Frazão**

Karol Conká	**Fofandó**
Marcio Victor – banda Psirico	**Dog Murras**
Emicida	**Kool Klever**
Pablo Vittar	**Titica**
Baiana System	**Buraka Som Sistema**

Artistas como ess@s, com trânsitos às vezes mais às vezes menos intensificados entre as plateias dos dois países, consideramos agentes relevantes nessa diminuição de distância entre as culturas brasileira e angolana, de modo que são capazes de promover, através da força e do alcance de suas canções, transformações/atualizações mais ou tão potentes quanto os esforços acadêmicos nesse sentido. Destacamos Mart´nalia (com a canção "Angola"), Gabriel o Pensador (com "O Resto do Mundo"), Emicida (com "Mufete") e os angolanos MCK (com "Eu queria morar em Talatona"), Aline Frazão (com "Tanto") e Dog Murras com Marcio Victor (com "Semba Mulogi" e "Kuduro 100 Limites").

Considerações Finais

Com essa comunicação pretendemos dar continuidade ao nosso projeto acadêmico que vem atuando nos espaços possíveis para a diminuição dos silenciamentos e apagamentos históricos que musicalidades africanas receberam dentro do ambiente acadêmico tradicional. Tudo isso se soma ao projeto de introduzir conteúdos referentes a musicalidades africanas nos currículos e conteúdos programáticos das disciplinas dos cursos de graduação em música.

Vale ressaltar que a entrada de temáticas relacionadas a culturas africanas nas grades curriculares dos cursos de artes em geral nas universidades públicas brasileiras ainda está em construção. E isso também deve ser um braço das ações que resultaram na lei 10.639, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio. Parece-nos de extrema importância que os cursos de graduação e os programas de pós-graduação das universidades públicas possam instrumentalizar futur@s professor@s para que est@s se tornem melhores profissionais.

Em nossa vida seremos, seguiremos, cheios de sonhos, utopias, desejos e esperança. E também movidos por ambições e pretensões, no melhor sentido que essas palavras podem

guardar. Esse trabalho de investigação e ação se soma a outros tantos desenvolvidos por grandes acadêmic@s e pesquisador@s que procuraram em suas áreas de atuação fazer-nos brasileiros mais bem informados a respeito de nós próprios, de nossa cultura, nossas origens, nossas mazelas, para que as projeções para o futuro quem sabe possam mostrar previsões otimistas, de uma sociedade mais justa, menos desigual, com oportunidades e condições equânimes entre as pessoas, com liberdade de expressão e afirmação de si.

Referências

ALELUIA, Mateus. *Nós, os Tincoãs*. Salvador: Ed. Sanzala Artística, 2017.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um Mar da Cor da Terra*: *raça, cultura e política da modernidade*. Oeiras: Celta, 2000.

CHAVES, R., MACEDO, T., SECCO, C. (org.). *Como Se o Mar Fosse Mentira*. Luanda/São Paulo: Ed. Caxinde / Unesp, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. *A Abolição*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. 9ª ed.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001. (1ª edição 1993).

HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

SILVA, Alberto da Costa e. *Um Rio Chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2011. 5ª ed.

SILVA, Plínio e GUARIENTE, Liane. *Projeto Músicas dos Povos*: *caderno de partituras*. Rio de Janeiro: Ed. Otto Produções Artísticas, 2018.

THEODORO, Helena. *Martinho da Vila*: *reflexos no espelho*. Rio de Janeiro: Ed.Pallas, 2018.

VILA, Martinho da. *2018: crônicas de um ano atípico*. São Paulo: Ed. Kapulana, 2019.

Sites Pesquisados:

SALOMÃO, Salloma. “Tão Longe Tão Perto”. 1 vídeo (14 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sos4PizyVgE&t=316s. Acesso em 20.10.2017.

ONDJAKI. Programa Roda Viva – Tv Cultura. 1 vídeo (69 min). https://www.youtube.com/watch?v=lJIrqHFgFQk. Acesso em 15.07.2019.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

EITA QUE NÃO É FOR ALL!

GT 16 "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Fernando Antônio Ferreira de Souza
UFC – Sobral / GRUPETNO UFPR
fernandosoul@gmail.com

Resumo: Sob conceito impreciso, mesmo para profissionais da área, o termo forró revela um complexo de valores que, em sua pluralidade, remete a desencontros diversos acerca de sua origem, conceito e categorização, impactando nos modos criativos de sua produção artística e cultural. A nebulosidade que gira em torno de seu uso e aplicabilidade revela o paradoxo de que mesmo pouco se sabendo acerca do forró ele seja um marcador da identidade nordestina. A partir das vozes de músicos atuantes na produção musical do Nordeste, este artigo busca abrir linhas de discussão sobre o forró enquanto fenômeno expressivo apropriado para construção de retóricas político-epistêmicas que historicamente operacionalizaram perspectivas da modernidade. A etnomusicologia dialógica emergiu como metodologia reflexiva na medida em que as narrativas revelavam consequências econômicas, sociais, políticas e éticas herdadas do colonialismo, a partir do que se fez necessário compreender o pensamento crítico do forró sob uma abordagem decolonial (QUIJANO 2005).
Palavras-chave: Música do Nordeste Brasileiro. O Forró. Pensamento Decolonial. Forros São-tomenses. Etnomusicologia Dialógica.

Jeez It's Not For All!
Abstract: Under an imprecise concept, even for professionals in the field, the term forró reveals a complex of values that, in its plurality, refer to different disagreements about its origin, concept and categorization, impacting the creative modes of its artistic and cultural production. The nebulosity that revolves around its use and applicability reveals the paradox that even little is known about forró, it is a marker of northeastern identity. Based on the voices of musicians active in music production in the Northeast, this article seeks to open up lines of discussion about forró as an expressive phenomenon suitable for the construction of political-epistemic rhetoric that historically operationalized perspectives of modernity. Dialogical ethnomusicology emerged as a reflexive methodology insofar as the narratives revealed economic, social, political and ethical consequences inherited from colonialism, from which it was necessary to understand the critical thinking of forró under a decolonial approach (QUIJANO 2005).
Keywords: Northeastern Brazilian Music. Forró. Decolonial Thought. Sao Tome Forros. Dialogical Ethnomusicology.

Casa de ferreiro, espeto de pau: um paradoxo em torno do conceito do termo forró.

Não é raro que vozes êmicas de uma prática não revele um discurso conceitual do seu próprio fazer. E digo mais, do seu próprio saber. Dado que nos remete ao ditado "casa de ferreiro espeto de pau", posto que, o desconhecimento de nuances conceituais desta natureza não emerge como problemática entre músicos práticos. Como resultado, olhares externos à prática tendem a assumir a

função de arbitrar valores e verdades. E o forró, como exemplo desse plano de compreensão, emerge neste artigo como objeto de análise a partir do cruzamento de narrativas por mim colhidas entre músicos atuantes no Nordeste do país. Suas falas revelaram haver um certo abismo entre cada forma êmica de compreensão e uso do termo 'forró', e outras formas impessoais de narrativas para suas tradições. Notei que as representações oficiais contidas na literatura não convergiam de todo ao que músicos nordestinos acreditavam, revelando a presença de diferenças, contradições, desencontros e dúvidas entre narrativas externas e as que esses músicos consideravam como mais representativas do que diziam saber sobre o forró. Dado que suscitou a pertinência da abertura de um campo reflexivo sobre o que acreditamos saber e não sabemos, considerando que discursos mecanizados dessa ordem possam representar 'frases prontas' em descompromisso com uma verdade sabida ou estimada.

Do uso recorrente e irrefletido de frases prontas acerca do forró entre músicos profissionais, considerei da ocorrência de agenda-setting no entorno do conceito, posto que neste estado da arte percebe-se que a sociedade tende a dar mais crédito a perspectivas de maior projeção nos meios de comunicação, que diz o que se deve tomar como verdade. De modo que, do valor considerado a vozes de poder, músicos e forrozeiros sentem-se descomprometidos de verificar a veracidade de um discurso tomado como oficial, mesmo quando este discurso externo às suas verdades culturais se revela contraditório aos valores de suas próprias heranças empíricas e experiências com a prática.

Destaca-se ainda que este descomprometimento com a conceituação de valores e ações inerentes as suas arenas de atuação esteve presente também entre músicos eruditos, com formação acadêmica no Brasil e no exterior. Dado que me induziu perceber da ausência de critérios de credibilidade e ações de criticidade para verdades difundidas entre músicos de vários níveis de saberes. Tal plano conceitual de verificação sobre saberes acerca do forró apontou para a ocorrência de uma acomodação daquilo que foi prescrito em tempos longínquos, ou mesmo recente, como verdade irrefutável. Os testemunhos e discursos produzidos por músicos durante entrevistas, revelaram-me que não se pensa além do que já se foi definido em documentos impressos ou midiatizados na web, mesmo que tais categorizações sejam inquietantes. E esta constatação tornou evidente que músicos de vários níveis de atuação e conhecimento acadêmico não sabem definir com clareza seus entendimentos do que seja forró; e consequentemente, que a indústria do entretenimento e as políticas culturais passou a ocupar esses espaços de conceituação em suprimento de demandas de entendimento de valores simbólicos da tradição popular, elencando, de forma unilinear, critérios

e definições muita das vezes transversais às realidades do fato. Problemática ainda pouco refletida, que demanda uma compreensão dos impactos deste desconhecimento sobre os processos criativos em música popular e de suas implicações, como decorrente de marcadores coloniais ainda vigentes no cotidiano da música brasileira. Assim, bandas de baile, grupos de música regional, forrós pé-de-serra e outras formações do cenário da música nordestina fazem uso corrente de formas e narrativas musicais que são aglutinadas sob um mesmo teto chamado "música de forró". Mas não sabem dizer do que se trata o forró.

Debruçado sob um olhar decolonial (QUIJANO 2005) para compreensão do termo forró, este artigo busca repensar as bases do fazer de ontem em arenas cotidianas do hoje da música popular do Nordeste do Brasil, a partir de depoimentos de músicos, compositores e arranjadores locais de Natal (RN), Sobral (CE) e Recife (PE). A partir de uma etnomusicologia dialógica, a metodologia contemplou o cruzamento de testemunhos e depoimentos sobre o conceito de forró, sua origem, suas características, formação e tendências atuais. Sob um olhar interpretativista (GEERTZ 2008), tais registros foram cruzados dialogicamente com minha experiência empírica e conceitual como músico, professor e pesquisador sob domínios da etnomusicologia. O foco que guiou o presente artigo seguiu um caráter etnográfico sob parâmetros eminentemente colaborativos (CAMPBELL e LASSITER 2015), tomando por referência um conjunto de sujeitos através de suas produções no campo da música popular e erudita. Sujeitos com vivências diversificadas entre a oralidade e a academia. A narrativa foi norteada por aspectos marcantes de suas atividades com a música regional em que se insere o forró. Para escolha destes sujeitos, dentre outros contactados, considerei a notoriedade de suas ações como músicos em seus respectivos espaços da cena local. Por motivos éticos, seus nomes serão omitidos, para os quais utilizarei os respectivos codinomes: 'Paulo', para o mestrando em música na UFRN, com ampla atuação como compositor, arranjador e regente de banda no RN; 'Saulo', para o professor de música, compositor erudito, arranjador e instrumentista, em atividade em PE, que possui pós-graduação em composição na França; 'Nilo', para o multi-instrumentista, músico de banda, autodidata e atualmente graduando em música na Universidade Federal do Ceará; 'Nilton', para o professor de música, guitarrista e tecladista, com experiência em bandas de baile e performance de palco, de PE. Por decorrência de isolamento social resultante da pandemia COVID-19, o recurso de acesso aos depoimentos e testemunhos foi desenvolvido por meio de plataformas virtuais, pelo uso de entrevista semiestruturada. O critério de recolha de dados desenvolvido neste estudo teve por

objeto suas narrativas sobre seus conceitos de forró, a partir da dialética referida acerca da origem, das características musicais, estrutura de arranjo, e categorias associadas ao termo.

Um forró na mente, e outro no ofício: uma problemática decolonial.

Percebe-se que muitos músicos profissionais não apresentam consciência, interesse ou domínio de conceitos definidores do forró. Dado também aplicável a músicos nordestinos, como se o conceito do termo não fosse da cultura local. Sob esse olhar, a identidade expressiva do povo nordestino vive uma espécie de inércia diante de informações de sua própria realidade. Apesar do fácil acesso a documentos, livros didáticos e conteúdos informativos na web, nota-se deficiências conceituais nos próprios arquivos que tratam da realidade da produção musical do forró. O que desnuda como problemática, a obscuridade de valores de reconhecimento do fazer musical que não são percebidos por seus atores. Fato que induz considerarmos um uso de agendas-setting nas políticas culturais, e seu impacto na construção de uma identidade coletiva da tradição do forró.

Pensar no uso de agendamento sobre o comportamento narrativo musical não fere a lógica. A partir do que concebi ser notório, discursos de verdade tomam por referência imagens midiaticamente valorizadas. E nestes termos, não é o saber de um fato, mas o texto utilizado que vai dar o verdadeiro significado da informação. E sob esta óptica, até os músicos do Nordeste acreditam que o forró nasce por potencial incompetência do povo conceituar sua tradição, tal como estudos e políticas culturais ressaltam indiretamente. De modo que, se a referência não lhe for fornecida, um músico terá maior dificuldade de compreender o forró, revelando certa dependência de conceitos decoloniais. Parafraseando Pena (2005, p.21), não basta saber de um porquê para aceitar, é preciso que alguém nos diga no que devemos acreditar. E a narrativa de músicos acerca de sua prática não foge desta realidade. Ademais, até estudos enciclopedistas confundem mais que esclarecem. E, como se não buscassem ampliar o significado dos fatos, concorrem para um aumento da incompreensão da realidade.

O conceito de agenda-setting desenvolvido nos anos 70', pelos pesquisadores Maxwell McCombs e Donald Shaw, referia como teoria que a mídia determina quais assuntos nortearão parte das conversas dos consumidores de notícias. A população de músicos do forró, sob este conceito teórico, tende a dar mais importância a temáticas e discursos de maior exposição em arenas de informação, sugerindo assim que toda forma de disseminação de conceitos pode ser enquadrada como

elemento midiático, que tenderá a dizer sobre o que, e como as pessoas irão pensar e falar.

Este conceito de agendamento não é novo, e Pena (2005) permite que se entenda que a mídia é a principal ligação entre os acontecimentos no mundo e as imagens destes acontecimentos no nosso imaginário, de modo que a articulação dessas imagens venham a ser utilizada para simplificar e distorcer o entendimento de uma realidade que não podemos ver. E sob esta concepção, muitas das categorias terminológicas que os músicos concebem saber, emergem como imagens estereotipadas que reduzem e turvam a realidade, mesmo que estas categorias componham vetores marcadores de discursos políticos de identidade (LUNDBERG, 2010). E o forró emerge neste argumento como marcador de uma violência muitas das vezes acobertada pela academia, posto que a ideia de verdade que encobre o termo forró é tomada como indiscutível, sempre favorecendo a voz de discursos de poder. Posto que, mesmo músicos portadores de saberes formais da academia confessam não saber o real significado do termo forró, alegando pouca importância para o que já se teria definido em estudos anteriores. Tal como referiu 'Saulo' em entrevista:

> Não sou muito ligado a esse tipo de coisa. Mas o que ouvi falar por aí é que o forró veio do inglês '*for all*', que significa do povo. Aquela festa do povo, né, ... aquela festa, ... do povo, né, quando eles terminavam de trabalhar lá na indústria de ferrovia, né! Aquele pessoal que trabalhava, ... e os ingleses diziam: vamos ao *for all!* E veio a história do forró. É o que eu escuto falar por aí né. A instrumentação que eles usam no forró é essa típica que todo mundo vê né! Acordeom, zabumba, as vezes violão. Essa coisa bem tradicional. Não entendo muito bem não. Minha parte é mais da música erudita, e um pouco da bossa nova. Nunca tinha parado para pensar nessa conceituação. ('SAULO', em depoimento cedido em 19.08.2021)

O universo conceitual de aplicabilidade de uma definição do forró pareceu ser algo remoto e irrelevante de ser cuidado. 'Saulo' se mostrou surpreso com minha pergunta, e curioso por esta ter alguma importância para o ato de se pensar uma composição, arranjo ou interpretação. Sua curiosidade se revela presente entre outros músicos, de modo que não é um caso isolado que pude constatar em minha experiência como instrumentista e professor. O valor conceitual de assertivas previamente catalogadas em enciclopédias virtuais e impressas revelou-se imune a qualquer tendência de contestação ou esclarecimento. De modo que mesmo pesquisadores da etnomusicologia tendem a refutar essa verificação, como se este tipo de questionamento abalasse as estruturas da práxis que alicerça a música séria, e a própria legitimidade da ciência.

É complexo perceber que haja tamanha desinformação para o que se discursa ser um alicerce da identidade de um povo. E olhar o forró em narrativas como um problema decolonial implica, neste artigo, exercitarmos o direito de uso de reflexões teóricas por meio da (re)construção de retóricas

político-epistêmicas que asseguram pensar uma compreensão do fazer musical cotidiano diferentemente dos constructos operacionalizados pela historiografia ocidental. Trata-se, então, de uma abordagem ao termo forró que revela em sua suposta etimologia uma origem imprecisa.

A decolonização do pensamento presente nesta dialética emerge como forma de promover um repensar dos valores determinantes da identidade pratica de músicos, compositores, arranjadores, tal como também, da identidade conceitual do ouvinte natural do Nordeste do país sobre si próprio. Identidade abarcada como objeto de reprodutibilidade por todo país.

Sob o exemplo do vocábulo forró, trago a este artigo minhas inquietações sobre o sentido confuso e pouco estudado de termos emergentes da folclorização no Brasil. Não que o processo folclorístico tenha sido em si danoso a identidade nacional, mas seu uso implicou recursos transversais como o enciclopedismo decorrente de uma busca por critérios exatos e perenes para o que não é exato. Materializar o intangível é algo complexo, e demanda uma abordagem que não promova o engessamento de valores simbólicos sob o viés de métodos de categorização. Pensar o intangível não pode ser edificado como no pensar o tangível.

Durante as entrevistas, senti que a pergunta sobre os modos particulares dos músicos perspectivarem a compreensão do termo os levava a surpresa, como se a questão fosse uma espécie de provocação ou gracejo. Pois, supostamente, a partir deste repensar, o povo nordestino não teria competência linguística e cognitiva para falar e escrever *for all*. O que implicaria em reducionismo político desta parcela da população brasileira. Ou ainda que, da assertiva de que era para ser *for all* o que inadvertidamente se passou a dizer-se forró, emergiriam formas de racismo epistemológico.

Em 2011, Sérgio Rodrigues, em blog da Veja Abril, refuta a origem do termo associada a expressão inglesa *for all*, apontando o vocábulo forrobodó como outra forma, não menos complexa, para a origem do termo forró. Este autor deposita sua argumentação em registros de Cândido de Figueiredo, que em 1913 indicara o forró como 'baile de gente ordinária', ou forma reduzida de forrobodó – termo registrado em dicionário pela primeira vez em 1899. Esta última versão em pauta foi algo recorrente em aulas de minha graduação no curso de licenciatura em música da UFPE, por volta de 1990, quando a definição do forró fora associada ao termo forrobodó – vocábulo oriundo da expressão galega *forbodó*, para o que se entendia "baile popular". Termo por sua vez derivado do francês *faux bourdon*, para o que citou o gramático Evanildo Bechara no Houaiss como 'desentoação'. E em conformidade com perspectivas ainda vigente, Sérgio Rodrigues ainda conceitua o forró a partir

da categorização do *forbodó* descrita pelo escritor galego Fermín Bouza-Brey, que diz significar "golpes de bumbo em pontos monorrítmicos monótonos" que induzia as pessoas a dançar "sem absoluta seriedade".

Acerca deste vinculo, 'Nilton' referiu que o termo forró estaria, tal como ele aprendeu em narrativas empíricas entre músicos e discursos conceituais em escolas de música e universidade, associado ao forrobodó, quando em seu depoimento disse-me, sorridente e de forma descontraída:

> Fernando, quanto a origem ... vem aquele negócio daquela palavra 'forrobodó' (risos), não é! Que, que...é! Que tem muitas histórias assim que um cara viu um gringo chegar de longe (risos) ... e dizia ... vou num forrobodó! Sei lá ... eu estou até esquecido, exatamente, sabe! Que tem a origem do frevo, a origem do forró, e minha cabeça já tá misturando ... aí eu tinha que dar uma lidinha de novo prá lembrar exatamente. Mas, do que a gente vive (no cotidiano de músicos), é dessa forma que to falando prá tu! ('Nilton' em entrevista cedida em 23.08.2021).

Sua explanação não deixa negar a irrelevância de se ter na ponta da língua discursos categorizadores do que no calor do oficio pouco se dá valor. O músico, em sua atividade laboral, guarda mais atenção a outros vetores de categorização da prática como formato de execução em expectativa pela audição de sua performance. E os risos espontâneos por si só apontaram um gracejo para o que de fato é pouco relevante em discursos marcadores utilizados pela mídia. Esta tipologia de categorização da origem do termo forró também abraça linhas de entendimento do termo como festa popular, tal como fora referida em terreno por 'Paulo', enquanto forma plural e complexa, quando ele apontou acerca de minha pergunta:

> Boa pergunta mesmo. Inclusive, eu conversando com Maestro Duda, ... E se você perceber a explicação feita do forró na dança dos famosos por Carlinhos de Jesus, que é um pesquisador, né! O forró vem do povo. Quer queira ou não, tudo nasce do povo. Mas ainda não existe um conceito sobre isso. Para Carlinhos de Jesus, o forró é uma manifestação popular que, como o movimento armorial, é um conjunto que agrega todas as artes.....E o forró é essa junção de todos os gêneros musicais. Música popular e cultura popular. A música regional ... O forró está dentro desse contexto, ele parte do discurso que diz: 'vai ter um forró lá em João ... lá no sitio de João... Isso nasce do povo, e a gente [compositor e arranjador] vai ter que organizar, pois enquanto acadêmicos eruditos nós conhecemos das formas e dos modelos, e a gente organiza, mas não pegando esse modelo e engessando a nossa música. Não! O forró era uma festa na casa de João, onde tinha xaxado, onde tinha baião, não é? Tinha baião, xaxado, esquenta muié, xote, ...então é isso. O forro é essa junção disso aí. E a gente tem que criar esse conceito. Cabe a nós pesquisadores criar esse conceito. ('Paulo' em depoimento cedido em 22.08.2021).

Sob estas linhas de argumentação, o termo forró seria um conceito resultante de um modo irrefletido e ignorante do nordestino. Induzindo algo assombroso de ser concebido, principalmente em tempos de olhares decoloniais para encaminhamentos de racismo epistemológico.

Seria realmente o forró uma expressão de quem não sabe falar *faux bourdon* ou *for all*, e não possui competência para tecer considerações de si próprio? Essa assertiva difundida em dicionários, livros escolares e espaços midiáticos não seria uma violência contra identidades de minorias?

Como aponta Achille Mbembe, durante entrevista cedida a Iman Rapetti no festival literário FLUP em 2020, a amplitude e variedade de meios de acesso a conhecimentos dos dias atuais revela o paradoxo de que, o nível de ignorância obstinada jamais foi tão alto como agora. Provavelmente porque esta categoria de ignorância é filha da irresponsabilidade e da indiferença. Essa tendência comportamental ainda em vigência em tempos de perspectivas pós-modernas de globalidade, como aponta Mbembe, seria realmente cultivada como estratégia tanto pelos que dominam, quanto por alguns dominados? Dado que me induz considerar a gravidade da persistência coorporativa na manutenção de vantagens e reforços de tamanha insensatez. E mesmo quando no uso de discursos midiáticos de classes, não se percebe iniciativas de libertar os olhos das vendas de determinismos do passado, que continuam a mutilar consciências de identidades pelo atributo de um juízo de valor algemado a vozes de autoridade. Estratégia, que na prática, como aponta Mbembe, não propõe que os indivíduos se responsabilizem pelo que dizem, pelo que defendem, pelo que militam. Como aponta Bauman (2003), um comportamento turista toma conta das formas mesquinhas e descomprometidas de relação com o mundo, valendo-se apenas de oportunidades de ascensão conceitual na vida social, sem compromisso com verdades de crescimento real para a própria identidade. Discursos deflagrados aos quatros cantos que inibem ações reais de unir a sociedade em torno de questões que acreditam. De modo que a própria categoria de músicos, por não ter consciência do real significado e origem do termo forró, não se estabiliza sobre seus próprios valores identitários comuns. Estando refém de agendamentos estratégicos.

E afinal, o que é forró para os músicos?

Durante o esforço dialógico de compreensão do forró enquanto fenômeno no cotidiano de músicos, busquei identificar o que significava este fazer para cada entrevistado, que, de posse de suas formas de representação, evidenciaram valores simbólicos comuns que norteiam o imaginário daqueles que detém um domínio expressivo com a pratica laboral.

O músico multi-instrumentista de bandas do sertão cearense, aqui identificado por ‘Nilo’, após revelar-se surpreso por meus questionamentos, que antes não imaginava em sua complexidade, de

imediato categorizou o forró em sua perspectiva:

> De acordo com o que conheço, o forró é um estilo musical de origem nordestina e, que há muito tempo está inserido em nossa cultura. Ao longo dos anos, este que já veio de uma mistura de ritmos como baião, coco, xote, dentre outros, também passou por várias transformações, ao mesmo tempo em que também dava origem a muitos grupos e bandas ligadas a ele. No decorrer do tempo, o forró teve alguns codinomes como: forró clássico, forro vanerão, forro de paredão ... No início o forró tinha uma característica mais romântica e dançante, com letras e arranjos bem elaborados e com músicos bastante virtuosos. Hoje está surgindo uma nova vertente presente em todo o cenário musical brasileiro, denominado "Piseiro". Com letras mais descontraídas e ritmo envolvente, este já é uma febre nacional. Diferente do antecessor dele ("forró de paredão"), por exemplo, que não agradava a uma boa parte do público pelo teor das letras que não prezava pela criatividade e que frisava mais os elementos percussivos (a caixa cachorrinha e o repique) em detrimento da voz que quase não se ouvia. É isso, o forró acaba sendo um movimento musical que está em constantes transformações, mas que está sempre em evidencia pelo seu ritmo contagiante e alegre. Curiosidades: A sanfona, na maior parte das formações do forró foi o instrumento ícone, junto ao zabumba e o triângulo, porém, houve uma época em que ela saiu e deu lugar ao teclado eletrônico. Isso foi em meados dos anos 80 com a influência da música pop que dominava as paradas de sucesso. ('Nilo' em depoimento cedido em 19.08.2021).

Sua categorização embasada na vivencia prática da instrumentação e arranjos de banda para baile, desfiles e eventos similares, aponta um plano conceitual do forró como arena multifacetada de suas atividades. Seu fazer empírico nestas condições, tal como me referiu, agrega um cruzamento de considerações formais inerentes da práxis acadêmica, com sua ampla vivência musical respaldada pelo autodidatismo. A visão da origem do termo e da prática não revelou primordial significância, estando mais evidente seus valores e formas de fazer segundo cada arena estética de imersão como músico no exercício de sua profissão. O informante 'Nilton', também detentor de vasta experiência com a música de baile e palco, tomando minha pergunta como procedente, referiu:

> Vou responder suas perguntas com base em discurso intuitivo a partir do que eu fazia no meio da rua, de como o pessoal pensava quando se conversava sobre isso. Porque é o seguinte: no meio da rua, e principalmente aqui em Recife e no Nordeste, a gente não pensa muito a questão de forró assim (conceitual), de modo a não se ouvir alguém dizer – 'Rapaz eu vou tocar forró!' como modo a considerar o que é exatamente um forró. A gente só pensa o forró como um estilo dançante ... tá certo! ... que é mais animado com relação ao xote, por exemplo. Todas essas diferenças fazemos intuitivamente, ... muito voltado com referência no acordeom. Por exemplo: o forró tem geralmente um andamento mais apressado, e o acordeom faz uma rítmica também com figuras rápidas de preenchimento (o preenchimento referido do tempo tem notas iniciais em staccato seguidas de duas livres de ornamentos). Inclusive eu tava uma vez tocando um forró e um cara pediu para eu não preencher todo o tempo de compasso binário em 2/4 com duas notas em staccato e outras duas livres, e sim apenas valorizar as três últimas notas do tempo de forma livre, como se suprimisse a inicial. Percebi que ele solicitou para a guitarra uma linha que simulava o acordeom. Tá entendendo? Já quando a gente vai tocar um xote, a gente costuma dizer que, na pratica, um xote é ligado ao reggae. Como se fosse um reggae nordestino. Enquanto que para o baião, o músico tomando como referência Luiz Gonzaga, faz sua condução guiada pelo zabumba. Daí, o

> conceito de forró utilizado na rua assume vários estilos como: forró universitário, forro da antigas, sertanejo, trio pé-de-serra, etc. ('Nilton' em depoimento cedido em 23.08.2021)

Tais formas de representação do 'fazer forró' revelam que o músico prático não se detém a conceitos elencados pela academia, indústria do entretenimento, políticas culturais e meios midiáticos. Dado que nos permite considerar que para as pessoas existem duas verdades que não se cruzam para uma mesma coisa. De modo a podemos concluir que, para os músicos práticos, o que importa é 'como' a verdade da prática efetiva pode ser centrada no fazer estrutural. Enquanto que para arenas midiáticas do forró, a verdade conceitual é arbitrada pelas agendas da intelectualidade. E a consciência de uma mesma coisa se mostra difusa e imprecisa por estas correntes não dialogarem entre si. Assim, eu tenho o meu forró, você tem o seu, 'Paulo' tem o dele, o teórico tem o dele, e assim por diante.

Da alforria ao forró: uma origem alusiva aos *forros* são-tomenses

Minhas evidencias conceituais apontam o vínculo do termo forró ao vocábulo *forro* de São Tomé e Príncipe. Esta tese parte da verificação de que em São Tomé e Príncipe o termo *forro* é uma redução de 'alforriado' para os escravos que adquiriram liberdade ainda em tempos de escravidão, conforme aponta Seibert (2015, p.101). Conforme este autor, o arquipélago de São Tomé e Príncipe foi efetivamente povoado em 1493, e a prática da alforria de escravos resultou na emergência de uma quarta categoria de negros livres, os chamados *forros* (SEIBERT 2015, pp.100-101). De modo que o uso do termo forró não seria essencialmente agregado a formatos musicais ou expressivos vindo da cultura europeia dominante, e sim fruto de modo coloquial de ex-colônia portuguesa de nomear genericamente a categoria e ações humanas de pessoas alforriadas.

> A pedido dos moradores de São Tomé, em 1515, o rei concedeu aos seus filhos mestiços e às suas mães escravas a alforria. Dois anos mais tarde, outro decreto real libertou também os escravos homens que vieram com os primeiros colonos. Ao longo do tempo, a alforria individual resultante da vontade dos senhores contribuiu para o crescimento desse grupo dos forros. (SEIBERT 2015, p.103)

Esta abordagem considera que o termo *forro* não designava referência apenas a essa categoria de indivíduos por sua condição anterior a libertação escrava, mas também suas comunidades, território geopolítico de ocupação, formas de moradia, arenas de atuação, forma de vestimenta, modo de linguagem, costumes e formas comportamentais expressivas e de alimentação, celebrações, vínculos sociais, dança e música. Categoria social que, na condição de alforriados assimilados,

adquiriram regalias de mobilidade e expressão negadas aos escravos, gerando mesmo conflitos entre os indivíduos negros ainda escravos que passaram a ser administrados pelos *forros*.

Um dado importante para esta tese é que, conforme cita Seibert (2015, p.107), com a emergência do Brasil como produtor de cana-de-açúcar e o declínio desse cultivo em São Tomé e Príncipe, senhores de engenho são-tomenses locais partiram para o Nordeste do Brasil levando consigo esta tecnologia para implementação da monocultura da cana, ainda em desenvolvimento em terras da capitania de Pernambuco. Contexto diaspórico não apenas para os senhores de engenho, mas também de parcela importante de mão de obra especializada de grupos de alforriados, os *forros*. Homens, mulheres e crianças que, tomados por suas utilidades e competências funcionais em plantios em São Tomé e Príncipe, possibilitariam uma implantação deste sistema econômico no Brasil com maior possibilidade de sucesso. Em hipótese, de seu convívio mais proximal com os senhores de engenho são-tomenses, os forros obtiveram tolerância social, e maior liberdade expressiva nas igrejas, nos festejos religiosos dos senhorios e celebrações, tal como posteriormente viriam a ocorrer no Nordeste do Brasil. A partir do que, suas práticas, ainda que tomada como inferior frente a valores estéticos e conceituais da cultura central do império português, tornaram-se consideradas como parte integrante do todo de celebrações oficiais. Sob esta leitura, o forró do Nordeste do Brasil seria, em uso e desdobramentos, uma adaptação do termo *forro* usado em África, e não um termo etimologicamente oriundo de outros vocabulários do europeu ou forma expressiva da língua inglesa. Dado que merece estudos futuros para maior esclarecimento deste possível vínculo entre os termos *forros* são-tomenses com o do forró do Nordeste brasileiro.

Considerações finais

Com base nestes dados, este artigo buscou argumentar que o termo forró utilizado no Brasil não seria uma redução e imprecisão da pronúncia de termos europeus, e sim uma forma estereotipada de tratar uma prática expressiva de classes subalternas, generalizando toda forma de comportamentos próprios dessas categorias de indivíduos. A partir do que, o conceito de forró estaria vinculado não apenas a descendentes de negros *forros* vindos de São Tomé e Príncipe, em terras do Nordeste, mas também a todos indivíduos alforriados em terras brasileiras (índios e negro-africanos), ou a estes assemelhados, que juntos passaram a constituir o universo conceitual que ora designamos no Brasil como forró (comportamento expressivo de música, dança, e outros valores de um mosaico de heranças

culturais). E nestes termos, o forró designaria expressividades de categorias subalternas. Hipótese que abre novas considerações e formas de compreensão de identidades desprestigiadas pela tendência descolonial no Brasil, valorizando assim um olhar crítico que dá voz ao povo por meio de proposta decolonial (QUIJANO 2005) para marcadores de identidades do Nordeste.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. In HALL, Stuart e GAY, Paul du (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. - 1. ed. - Buenos Aires: Amorrortu, 2003. pp40-68.

CAMPBELL, Elizabeth e LASSITER, Luke Eric. *Doing Ethnography Today*: theories, methods, exercises. - 1 ed. - Malden: Wiley Blackwell, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*/Clifford Geertz. – 1. ed., 13.reimpr. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LUNDBERG, Dan. Música como marcador de identidade: individual vs. Coletiva. In CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.). *Revista Migrações* - Número Temático Música e Migração, outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, 2010. pp. 27-41

PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 117-142.

Fontes Digitais

FLUP| "O Mundo de Joelhos" – Achille ;bembe entrevistado por Iman Rappeti – Legendado. A Festa Literária das Periferias / Edição 2020. Produção Ministério do Turismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. 1 vídeo (96 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3mWNaTYptB8. Acesso em: 16 ago.2021.

RODRIGUES, Sergio. *Forró vem de 'for all'? Conta outra!* 2011. Disponível em: https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/forro-vem-de-for-all-conta-outra/, Aceso em: 20 ago.2021.

SEIBERT, Gerhard. Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social. / Colonialism in São Tome and Principe: hierarchization, classification and segregation of social life. *Anuário Antropológico II* | 2015, pp.99-120. Disponível em: https://journais.openedition.org/aa/1411, Acesso em: 12 jul. 2020.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Latin Concert - O vibrafone latino de Cal Tjader a partir da salsa e do jazz

GT 16 | Processos criativos de práticas decoloniais em música popular

André Juarez
(GRUPETNO UFPR)
ajquarteto@hotmail.com
Edwin Pitre-Vásquez
(GRUPETNO UFPR)
edwinpitre@gmail.com

Resumo: Partindo do princípio de que para se entender a música de um artista é necessário entender sua trajetória, suas obras e o contexto no qual se inserem (MERRIAM,1964), o presente artigo utiliza como modelo o texto *O Desafio da Bi-musicalidade*, (HOOD,1960), para descrever a carreira artística do vibrafonista estadunidense Cal Tjader (1925-1982), e as influências por ele recebidas da música tradicional cubana e do jazz norte-americano (SEEGER, 1991). Realizamos uma áudio-etnografia do disco *Latin Concert*, de 1959, gravação que se transformou em paradigma na história da música popular, e referência sonora para o jazz latino dos anos de 1960, (TAMARGO, 2000).

Palavras-chave: Cal Tjader, *latin-jazz*, música cubana. salsa e jazz, Etnomusicologia dialógica.

Latin Concert – Cal Tjader's Latin Vibraphone from salsa and jazz

Abstract: Assuming that to understand the music of an artist it is necessary to understand his trajectory, his works and the context in which they are inserted (MERRIAM, 1964), this article uses the text *O Desafio da Bi-musicalidade* as a model (HOOD, 1960) to describe the artistic career of the American vibraphonist Cal Tjader (1925-1982), and the influences he received from traditional Cuban music and North American jazz (SEEGER, 1991). We made an audio-ethnograpy of the *Latin Concert* album, from 1959, a recording that became a paradigm in the history of popular music, and a sound reference for the latin jazz in the 1960s (TAMARGO, 2000).

Keywords: *latin-jazz*, salsa, jazz, música cubana, Cal Tjader.

Latin Concert – paradigma do *latin-jazz* na década de 1960

Liderado por Cal Tjader, o álbum *Latin Concert* foi lançado em 1959 por um quinteto que também contava com as participações de Vince Guaraldi ao piano, Al McKibbon no baixo, Willie Bobo na bateria e timbales, e Mongo Santamaria nas tumbadoras.

O vibrafone foi um instrumento musical que ficou carimbado nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século vinte pela sonoridade característica de músicos como Tito Puente, Emil Richards, Terry Gibbs, e Louie Ramirez, que fizeram uso de ritmos latinos. No entanto, Cal Tjader é, para muitos, "o vibrafonista mais proeminente e influente da história da música latina" (TAMARGO, 2000, p.2).

Criado no princípio do século vinte em Chicago, Illinois, nos Estados Unidos, o vibrafone é um instrumento que mistura sua história com a própria história do jazz. Segundo o vibrafonista Gary Burton, *Latin Concert* é considerado um disco de consagração do vibrafone como instrumento

solista dentro do universo da música latino-americana, em particular da salsa cubana e do *latin-jazz*[1]. Seguindo o caminho já trilhado anteriormente por músicos como o trompetista americano Dizzy Gillespie, ou o percussionista cubano Mario Bauzá, pioneiros na fusão entre o jazz e os ritmos afro-caribenhos, Tjader rodeou-se de artistas renomados do jazz e do *latin-jazz* como Dave Brubeck, George Shearing e Eddie Palmieri. Essas influências contribuíram significativamente para que, a partir do álbum *Latin Concert*, o refinamento da música de Tjader praticamente definisse as características sonoras do *latin-jazz* da década de 1960. (TAMARGO, 2000).

Embora se tratasse de um grupo de jazz em que o objetivo final não era o de produzir música para ser dançada, a instrumentação do quinteto de Tjader era constituída por piano, baixo, timbales e conga, que é a base da formação original de uma banda de baile de salsa. Isso já conferia ao grupo um tipo de fraseado particular (*swing*) e diferenciado em relação a um grupo de jazz. Esse tipo de classificação organológica é utilizada pelo etnomusicólogo Mantle Hood em *O Desafio da Bi-musicalidade*, texto no qual o presente artigo se orienta (HOOD, 1960). Apesar de os arranjos não utilizarem o elemento unificador da salsa conhecido como '*La clave*'[2] em nenhuma faixa do disco, muitas características da música dançante podem ser reconhecidas ao longo da gravação. Por exemplo, o toque contínuo de *cáscara* nos timbales[3]; o *baqueteo* das congas[4]; o acompanhamento harmônico do piano fazendo os *montunos* característicos da música cubana; as linhas de baixo com figuras rítmicas sincopadas e cheias de antecipações; o tipo de fraseado e os arranjos para naipes de metais, característicos das orquestras de baile adaptados para vibrafone de Cal Tjader; bem como as *descargas* com solos de percussão e as seções de *despelote*[5] típicas da salsa cubana. Recomendado pelo pesquisador Françoise Laplantine (2004) em *A Descrição Etnográfica*, esse é o tipo de detalhamento minucioso ao qual o presente artigo procura se ater.

Logo na primeira música, *Viva Cepeda*, a linguagem da música cubana pode ser perfeitamente reconhecida nas progressões harmônicas, no acompanhamento rítmico de congas e timbales, bem como no tipo de fraseado latino dos solos de piano e vibrafone. Essa é a retórica musical que marca e permeia o disco inteiro.

[1] Informação obtida em aula particular na *Berklee College of Music. QUEM E QUANDO?*
[2] Definição de *"La Clave"* apresentada pelo PITRE-VÁSQUEZ, 2020. Durante o 3o. Festival Internacional de Percussão de Curitiba - FIP https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk
[3] Ostinato rítmico repetitivo que induz à dança.
[4] Condução rítmica repetitiva.
[5] Interrupções do acompanhamento de baixo e da seção rítmica que retornam após alguns compassos, introduzidas pelos Van Van de Cuba no estilo da Timba.

A segunda música *Mood for Milt* evidencia a origem da formação jazzística de Cal Tjader, não somente pelo uso das *blue notes*, mas também pelas progressões e frases características do jazz, tudo sustentado pela base rítmica afro-cubana, além do título da música que homenageia um dos representantes do estilo *Bebop* dos anos de 1940, o vibrafonista Milt Jackson.

Na terceira música, *The Continental*, Tjader mostra sua influência adquirida das grandes orquestras de jazz com um tema tradicional, e que ficou popularizado na voz de grandes intérpretes como Frank Sinatra e Ella Fitzgerald, mas em que ele deixa sua marca latina através do som de seu vibrafone e do acompanhamento afro-cubano.

Na quarta música, *Lucero*, é possível observar o tradicional baixo de salsa cheio de síncopas, bem como sua movimentação antecipada com acompanhamento de percussão latina. Também é bastante significativa a presença de uma cadência flamenca em modo lídio, tradicionalmente utilizada na música cubana.

Na quinta música *Tu Crees Que?* acontece um *despelote* com vibrafone seguido por uma típica seção afro-cubana de descarga na percussão/solo de bongo, na qual o vibrafone, além de fazer um solo dentro da linguagem blues/latina, sustenta o *montuno* em harmonia com o piano.

A sexta música, *Mi Guaguancó*, demonstra toda a habilidade composicional e o lirismo de Cal Tjader em construir seu fraseado jazzístico por cima de um dos três estilos de rumba mais conhecidos, o guaguancó[6]. O vibrafone dialoga com piano e timbales mantendo a harmonia e realizando uma seção de perguntas e respostas entre esses instrumentos.

Em *Cuban Chant*, Cal Tjader demonstra toda a sua busca pela tradição cubana em um tema cuja modalidade lembra o fraseado melancólico do canto de Compay Segundo em seu tradicional *Chan Chan*, e que ainda se complementa pela sonoridade *blues y* dos solos de piano e vibrafone.

Encerrando o disco em atmosfera jazzística, a faixa *A Young Love* apresenta uma seção introdutória que alterna trechos de bolero com um cha-cha-cha lento. Após essa introdução intimista, a percussão puxa uma longa seção de improvisação em ritmo afro-cubano marcado no compasso de 6/8. O vibrafone puxa novamente o tema do bolero inicial e encerra o disco com um cha-cha-cha festivo. (LAPLANTINE, 2004).

Sob o olhar da etnomusicologia, é fundamental entender a música não apenas em seus aspectos técnicos e formais, mas como um elemento importante na cultura de uma sociedade, de

[6] Os outros dois estilos do complexo musical da rumba tradicional são *Columbia* e *Yambú*, não utilizados por Tjader.

suas implicações em questões políticas e sociais, e como uma atividade que faz parte de todo o contexto do comportamento humano (MERRIAM, 1964). Tomando esse ideal como princípio, é fundamental se levar em consideração o momento político no qual o disco *Latin Concert* foi realizado: a relação que Cuba mantinha com os Estados Unidos e, principalmente, o impacto que a gravação de um disco de música cubana feita por um artista americano causou na época, aspecto este que pode vir a ser aprofundado no desenvolvimento da pesquisa.

Em 1959, ano que Cal Tjader gravou *Latin Concert*, o ditador Fulgêncio Batista foi retirado do poder em Cuba pelo movimento que posteriormente passou a ser conhecido como a Revolução Cubana. A saída de Batista nos últimos dias de 1958 e a ocupação da capital pelas forças da oposição foram acontecimentos significativos para os cubanos em vários aspectos. Aqueles que lutaram contra o ditador o fizeram sem ajuda externa significativa; seu sucesso reforçou a autoconfiança na capacidade do país de administrar seus próprios assuntos. A vitória revolucionária pôs fim a um período de opressão política inegável e sugeriu que o governo constitucional logo seria restaurado. Além disso, a luta representou o culminar de muitas tentativas de Cuba de alcançar a autonomia completa. Se por um lado essa nova situação política estabelecida gerou um embargo comercial à ilha, por outro, também fez a salsa crescer nos Estados Unidos, em Porto Rico e em outros lugares durante os anos de 1960 e 1970. (MOORE, 2006).

Foi nessa atmosfera de expansão da música cubana que o latin jazz de Cal Tjader se desenvolveu. O fato dele gravar um disco totalmente influenciado pela música originária da ilha de Fidel Castro, no ano da Revolução, e que seguia padrões de comportamento literalmente opostos aos ideais americanos, expôs sua postura contrária ao regime político dominante na época.

No campo artístico, mais do que isso, a inclusão da música de origem afro-cubana, e o afastamento das regras etnocêntricas impostas pelas tradições da música europeia, mesmo que aplicadas indiretamente através da supremacia do jazz norte-americano, a atitude em si quebrou o paradigma musical dominante, gerando um certo rompimento com a normalidade estabelecida, ou até mesmo um grito de liberdade: um passo importante e decisivo no caminho do de-colonialismo sonoro.

Origens da música cubana – a contextualização das influências de Cal Tjader

Diversidade! Talvez seja esta a palavra propícia para definir o que vem a ser o universo da música latina: um campo fértil de pesquisa e produção, rico em ritmos, estilos, timbres e tradições. Essa foi a fonte onde o vibrafonista Cal Tjader foi beber para criar a sonoridade de seu *latin-jazz.*

Dentro desse amplo espectro sonoro e artístico, seguramente uma das sociedades musicalmente mais influentes e prolíficas é a da ilha de Cuba, com suas crenças, suas danças, suas melodias, seus ritmos *calientes,* e todo o patrimônio cultural derivado da hibridização da tradição europeia (em particular o da guitarra flamenca espanhola) com a pluralidade de costumes africanos, assunto amplamente discutido por Robin Moore em *Música y Mestizaje.* (MOORE, 2002).

Entre os gêneros seminais que deram origem ao que se conhece atualmente, dentro da música cubana e que influenciaram diretamente a música de Cal Tjader, algumas correntes principais podem e devem ser mencionadas. Primeiramente o *nengón*, precursor do *changui* e do *son cubano*, estilos desenvolvidos na parte 'oriental' da ilha, nas regiões de Guantánamo e Santiago de Cuba. As variantes mais importantes do *nengón* são o *nengón de changui*, o *nengón serrano*, o *nengón de cauto* e o *nengón de montuno*, e a característica mais importante do estilo é a grande simplicidade em sua execução, com poucas sincopas, e uma alternância harmônica entre apenas dois acordes: tônica e dominante. (VALDEZ, 2020).

Derivado do *nengón* dos finais do século XIX, vem o *changui*, considerado *La madre del Son Cubano*. O estilo surgiu em Baracoa, Guantánamo, entre as comunidades de escravos que trabalhavam nos engenhos de cana de açúcar. Como no *nengón*, o *changui* também se apresenta acompanhado pelo *três*, por um ou dois cantores, pela *marímbula*, pelo *bongô*, e pelo *guiro* ou *maracas*. No entanto, diferentemente do *nengón*, o *changui* não tem o elemento unificador conhecido como '*clave*', presente em outros gêneros tradicionais da música cubana, embora essa marcação esteja presente dentro do padrão rítmico apresentado pelo *três (Idem.)*

Da fusão entre as cadências harmônicas utilizadas pela guitarra flamenca espanhola com os ritmos e instrumentos da região africana etnolinguística *Bantu*, surgiu o gênero conhecido como *son cubano*. Esse processo conhecido como hibridização se transformou em um conceito que o antropólogo Néstor García Canclini defende como interculturalidade quando menciona que "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada,

se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". (CANCLINI, 2008a, p.109). Essa rica mistura de sonoridades tão particulares e características evoluiu, agregou outros instrumentos, e gerou outros gêneros como o *mambo* e o *son montuno* (da montanha), elementos centrais da salsa moderna e muito presentes na obra de Cal Tjader (MOORE, 2002).

O surgimento do *son cubano* foi um fenômeno artístico que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XIX; nasceu no *oriente* de Cuba (a região montanhosa), e rapidamente se espalhou por toda a ilha. Não existem documentos ou elementos concretos a respeito da origem e do surgimento do *son*, apenas depoimentos transmitidos por tradição oral e que ainda permanecem cheios de dúvidas, lendas, conjecturas, perguntas e contradições. Uma questão importante, por exemplo, é de como o estilo chegou a Havana. A hipótese mais provável sustentada por muitos músicos e pesquisadores é a de que o estilo tenha sido trazido em 1909 por alguns soldados que, além de militares, eram também músicos. Para outros, o *son* já se encontrava na capital e em outras regiões da ilha desde a segunda metade do século XIX. Na verdade, nessa época muitas manifestações musicais surgiram por toda a ilha e, dessas manifestações "pré *son*", pelo menos três se mantêm até os dias atuais: o *suco-suco*, as *rumbitas rurais* e o *changui* (VALDEZ, 2020).

Outro estilo importante é a *guaracha*, em que a base instrumental não se diferencia do *son cubano*. A principal particularidade da *guaracha* são as letras. A *guaracha* se tornou um gênero popular em Cuba. Era apresentado em teatros, prostíbulos e salões de baile do proletariado. *(Idem).*

Cal Tjader, "o vibrafonista mais proeminente e influente da história da música latina" (TAMARGO, 2000, p.4).

Callen Radcliffe Tjader Jr., ou Cal Tjader, como se tornou conhecido, foi um americano nascido em 16 de julho de 1925 em St. Louis, Missouri (USA), e falecido por enfarto em Manila (Filipinas), em 5 de maio de 1982, no meio de uma turnê. Vindo de uma família de músicos suecos, Tjader teve influências dentro de casa. Seus pais foram artistas itinerantes até se estabelecerem em San Mateo, na Califórnia. O pai de Cal era diretor musical de *vaudeville* e sapateador, e sua mãe, exímia pianista, lhe passou as primeiras lições no instrumento (GÓMEZ, 2020).

Cal Tjader estudou bateria, bongo, tumbadoras, tímpano e piano no *San Francisco State College*. No entanto, foi com o vibrafone que se consagrou internacionalmente. Depois de suas primeiras experiências com ritmos latino-americanos, ele nunca mais abandonou essas sonoridades,

marcas que passaram a fazer parte de seu estilo pessoal. Seu trabalho pioneiro como vibrafonista precursor do *latin-jazz* foi, na verdade, uma continuação do *cuban-jazz* criado por Dizzy Gillespie, Machito e Chano Pozo durante a era do *bebo*p nos anos de 1940 (BERENDT, 2014, p. 324). Muito significativo também é o fato de Cal Tjader ter trabalhado com músicos de diversas culturas, e ter seu nome relacionado ao surgimento do rock latino e do *acid jazz*. Em São Francisco, por exemplo, Tjader conheceu Dave Brubeck, de quem se tornou parceiro. (ROBERTS, 1999).

Em 1953, Tjader passou a trabalhar com o pianista de jazz George Shearing, com quem ficou por cerca de um ano tocando bongô e vibrafone, e a quem incentivou a utilizar instrumentistas cubanos na banda. Nesse grupo Cal gravou o solo de bongô *Drum Trouble* que lhe rendeu uma indicação como estrela no gênero por críticos da *Down Beat Magazine* de 1953 (ROBERTS, 1999).

Na década de 1950 o mambo era a música 'da moda'. A música de Tjader tinha público, era comercialmente aceita e profissionalmente viável. Esse fator impulsionou sua carreira. Ele mantinha músicos cubanos em seus grupos, experientes nos idiomas jazzístico e latino. O álbum *Latin Concert* aqui analisado é uma boa amostra do influente *latin-jazz* de Cal Tjader *(Idem).*

No princípio dos anos de 1960, Tjader assinou contrato com a 'rica' *Verve Records*, após dez anos como artista da *Fantasy*. Na *Verve* Cal gravou muitos discos, ao lado de arranjadores importantes, entre eles Oliver Nelson, Eddie Palmieri, e os artistas Clare Fischer, Chick Corea, Hank Jones, entre outros. (GÓMEZ, 2020).

Impulsionado pelo sucesso de *Latin Concert* e pelo mecenato da gravadora *Verve*, o auge da carreira de Cal Tjader aconteceu ao longo da década de 1960 (PEPPER, 1994).

Em 1966, Tjader novamente atingiu enorme sucesso de público e crítica: a sua parceria com o pianista americano/porto-riquenho Eddie Palmieri. Desse importante encontro surgiu o que ficou conhecido como *El Sonido Nuevo* no álbum *Bamboleate*. (YANOW, 2000).

Na década de 1970, Tjader voltou a integrar o corpo de artistas de sua primeira gravadora, a *Fantasy Records*, onde permaneceu até 1979. O Disco *Amazonas*, de 1975, produzido por Airto Moreira, foi o álbum mais significativo desse momento. Depois disso, Tjader foi para a sua próxima gravadora, a *Concord Records*, onde permaneceu até à sua morte em 1982 (PERRER,1994). Ali realizou *La Onda Va Bién,* àlbum ganhador de um Grammy Latino em 1980 (ROBERTS, 1999).

O vibrafone*,* idiofone desenvolvido a partir do modelo de teclado africano/balafon (Hornbostel-Sachs, 1914), é um instrumento norte-americano criado no final dos anos de 1920, e

que teve o desenvolvimento de sua história quase que simultâneo ao próprio desenvolvimento da história do jazz, talvez por seu preço inacessível, ou mesmo pelas históricas restrições impostas à ilha de Cuba pelos Estados Unidos, nunca foi amplamente utilizado pelos cubanos em sua música, fato que infelizmente perdura até a atualidade. No entanto, ao longo de mais de 30 anos de carreira artística, Cal Tjader contribuiu significativamente na fusão do jazz com a música *afro-caribenha,* e com a inclusão definitiva do vibrafone no gênero conhecido como *latin-jazz* (ÁNGEL, 2010).

DISCOGRAFIA (significativos)

1 - CAL TJADER. *Ritmo Caliente* Direção artística: Cal Tjader. San Francisco, (USA): Fantasy Records,1955. 1 disco sonoro vinil (32:03 min), LP, Album, Mono, Bur.
2 - CAL TJADER. *Tjader Goes Latin.* Direção artística: Cal Tjader. San Francisco, (USA): Fantasy Records, 1958. (26:43min), 1 disco sonoro LP, Album, Stereo, *Blue*.
3 - CAL TJADER. *Latin Concert*. Direção artística: Cal Tjader. San Francisco, (USA): Fantasy Records, 1959. um disco sonoro (39:57 min), 1 disco sonoro LP, Album, Mono, Red.
4 - CAL TJADER. *Demasiado Caliente* Direção artística: Cal Tjader. San Francisco, (USA): Fantasy Records, 1960. (37:03min), 1 disco sonoro LP, Album, Mono, Red.
5 - CAL TJADER. *Latino,* Direção artística: Cal Tjader. San Francisco, (USA): Fantasy Records, LP, Stereo, 1962.
6 - CAL TJADER. *Eddie Palmieri & Cal Tjader – El Sonido Nuevo* Direção artística: Norman Granz. New York (USA) Verve Records, 1966. (31:50 min), 1disco sonoro LP, Album, Mono.

Referências -

ÁNGEL, Sergio Rendón. – *Salsero del Mes* www.latinastereo.com 2010.
BERENDT, Joachim-Ernst. – *O Livro do Jazz* – São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
BLACKING, John. *How musical is man?* 2a Ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
GARCÍA-CANCLINI,*Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.4ªEd. SP: Edusp, 2008.
GÓMEZ, Carlos Molano – *Cal Tjader – Vibra Latino* – Bogotá: Encuentro Latino Radio, 2020.
HOOD,Mantle - *O Desafio da Bi-musicalidade*. In *Ethnomusicology*, NY:Society for Ethnomusicology, v.4, p.55-59,1960.
HORNBOSTEL, Erich von; SACHS, Curt; *Sistema de Instrumentos Musicais*, 1914.
LAPLANTINE, François. *A Descrição Etnográfica*, São Paulo: Terceira Margem, 2004.
MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guidebook for Piano & Ensemble*, Petaluma (USA): Sher Music Co, 1993.
MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music,* Evanston (USA): Northwestern University Press, 1964.
MOORE, Robin. *Music and Revolution*:*Cultural Change in Socialist Cuba,* Oakland: University of California Press 2006.
_____ *Music y Mestizaje, Revolución artística y cambio social en la Habana. 1920-1940*, España: Editorial Colibri, 2002.
PEPPER, Art*; Pepper, Laurie. Straight Life: The Story Of Art Pepper, Boston (USA):* Da Capo Press*,1994.* PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. "*La Clave*: o *time-line* caribenho" Durante o 3o. Festival Internacional de Percussão de Curitiba - FIP, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=X9Dr1JfqNFk
ROBERTS, John Storm . *Latin Jazz : The First of Fusion, 1880s to Today. New York (USA): G. Schirmer Inc,1999.*
SEEGER, Anthony. *A Etnografia da Música* – São Paulo: In Cadernos de Campo, Ed. USP, p. 252, 1991.
TAMARGO, Luis. *La Latinización del Vibráfono,* Torrance (USA): Revista Latin Beat, 2000.
VALDEZ, Lady Laura – depoimento da pesquisadora cubana Lady Laura Valdez <lauralaudista@gmail.com>
YANOW,Scott . *Afro-Cuban Jazz: The Essential Listening Companion, Guilfor (USA): Backbeat Books 2000.*

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O fazer musical na Polca Paraguaia instrumental – estratégias criativas para o conviver

GT "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Julio César Matos Borba (Universidade Federal do Paraná)
julioborba@ufpr.com

Resumo: Este artigo é um estudo sobre o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental em três cidades do Brasil e Paraguai, Campo Grande, Assunção e Ypacaraí. São abordadas as considerações possibilitadas pelo meu trabalho etnográfico nestas cidades entre 2016 e 2019 para encontrar a fonte de saberes e fazeres criativos que explicassem as transformações na música instrumental paraguaia e brasileira do Centro-Oeste através do conceito de Enação (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997) e Círculos Criativos (VARELA, 1994). Percebe-se que o próprio fazer musical é a fonte de transformações na musicalidade, por sua característica reflexiva e autorregulatória.
Palavras-chave: Polca Paraguaia. Enação. Círculos Criativos.

Music Making in the Instrumental Paraguayan Polka – Creative Strategies for Living Together

Abstract: This article is a study on the musical making of Polka Paraguaya Instrumental in three cities in Brazil and Paraguay, Campo Grande, Asuncion and Ypacaraí. I discuss the considerations made possible by my ethnographic work in these cities between 2016 and 2019 to find the source of knowledge and creative practices that would explain the transformations in Paraguayan and Brazilian instrumental music in the Midwest through the concept of Enaction (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997) and Creative Circles (VARELA, 1994). It is noticed that musical making itself is the source of transformations in musicality, due to its reflexive and self-regulatory characteristic.
Keywords: Paraguayan Polka. Enaction. Creative Circles.

Introdução

O foco desse artigo é buscar uma definição do fazer musical da Polca Paraguaia[1] para contemplar o olhar do músico popular sobre a questão e encontrar uma *poiesis* condizente com a realidade deste mesmo fazer atual. Quando toquei com os músicos brasileiros e paraguaios entre 2016 e 2019 busquei um tipo de percepção diferente para chegar a incorporar na prática do violão de sete

[1] Polca Paraguaia tem como paradigma a seguinte definição: um gênero musical paraguaio com ritmo sesquiáltero com o cruzamento do pulso binário e ternário e instrumentação feita com harpa, violão e contrabaixo. A harmonia consiste basicamente de I, IV e V graus e a melodia tem um elemento diferenciado, o sincopado paraguaio, com o adiantamento de uma colcheia antes do primeiro tempo. Depois de meu trabalho de campo no Brasil e Paraguai descobri que a Polca Paraguaia Instrumental está em constante transformação, com expressões sonoras no fazer-musical que extrapolam o paradigma estabelecido. Interessados em escutar essas experiências ver exemplos de vídeos nas Referências.

cordas a linguagem da Polca Paraguaia, gravando na memória a maneira como aconteciam as rodas de Polca Paraguaia nas quais participei. Nessas rodas musicais aconteceram desafios para o músico solista e acompanhador, novas composições, outras tonalidades, temas virtuosísticos, fluxos temporais com forte caráter pessoal de músicos diversos, dinâmicas de forte e fraco negociadas no acontecimento musical e a necessidade de uma escuta atenta e polifônica para ter uma execução sincrônica e satisfatória. No fazer musical as músicas eram tocadas de memória por todos, ou seja, eram ativadas no momento que acontecia a sincronização dos gestos entre os músicos. Percebi neste contexto a existência de várias maneiras possíveis para tocar dentro de uma musicalidade, pois ao mesmo tempo que eram expressados elementos musicais construídos através da história local pelas antigas gerações de músicos, acontecia a emergência de novos sentidos e sonoridades através da improvisação.

Para entender a musicalidade da Polca Paraguaia foi necessário construir uma explicação de como aconteceu a incorporação do conhecimento através da prática. Para isso busquei desenvolver uma percepção enativa[2], ao entender que pré-conceitos sobre a música e sobre a sociedade poderiam ser empecilhos na relação entre pesquisador e músico. Essa maneira de perceber o fenômeno permitiu encontrar e vivenciar os caminhos criativos dos músicos tocadores de Polca Paraguaia durante a pesquisa de campo. Um fator importante a considerar é minha experiência anterior tocando Polca Paraguaia no Brasil, justificada devido ao fato de ter nascido no Estado de Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai, onde sempre escutei essa música, pois a região é marcada pela presença dos paraguaios, inclusive na minha família. Porém percebi logo ao chegar no Paraguai que a maneira de pensar a Polca Paraguaia era diferente, por isso fiz o papel de acompanhador e solista dos grupos encontrados no trabalho de campo em Asunción e Ypacaraí, sempre com uma escuta atenta ao que estava acontecendo durante o fazer musical.

Enação – autorregulação e reflexividade no fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental

A visão enativa ocupou uma lacuna que percebia sendo um pesquisador, porque ao pensar que

[2] A palavra enação, traduzido do neologismo jurídico *enaction*, significa "fazer emergir", no sentido forte e fenomenológico, mas também pode ser traduzido como representar, no sentido de desempenhar um papel, atuar (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 176)

o aprendizado musical estava acontecendo junto com a minha vivência como músico, percebia a possibilidade de aprender com cada interlocutor, todos com vivências relevantes, os quais escutei e interagi musicalmente[3]. O conceito enação pode ser utilizado nessa ação por sua aplicabilidade no estudo da improvisação e criatividade. Essa aproximação é possível por entender que Francisco Varela o formulou para explicar um tipo de percepção parecida com o que vivi na pesquisa de campo, como músico, tocando e conversando com mestres brasileiros e paraguaios sobre a Polca Paraguaia instrumental. A percepção enativa permite ainda entender que ao viver e aprender somos uma constante "por em obra" de um mundo e uma mente numa história de variedades de ação do sujeito sobre o mundo (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 33 e 34). Esse conceito está atrelado a área da fenomenologia, como alertam os mesmos autores nesse texto de 1997, Merleau Ponty já sustentava que a cultura cientifica ocidental requer que vejamos nossos corpos não só como estruturas físicas, mas também como estruturas vividas e experienciais, como externos e internos, biológicos e fenomenológicos, circulamos de um aspecto a outro continuamente "e não podemos compreender essa circulação sem uma investigação detalhada da incorporação do conhecimento, a cognição e a experiência" (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 17 e 18).

De acordo com Piedade (2019), para desenvolver um olhar musical sobre a música é fundamental que se tenha experiência manipulando os elementos musicais até incorporá-los no fazer, adquirindo nesse processo nexos socioculturais que são parte da musicalidade[4] (Idem, 2011, p. 105). A maneira de expressar as musicalidades varia de acordo com cada processo de ensino e aprendizagem, pensando na cultura popular paraguaia e brasileira em sua maioria na oralidade, percebe-se uma liberdade na construção de caminhos de entendimento da música, o que reforça o conceito de enação e autopoiesis, admitindo que a aprendizagem é sempre múltipla (GAVILLON, 2019, p. 15).

Por ser a Polca Paraguaia instrumental uma música fora do contexto formal do processo escolar é fundamental seguir passos específicos. Por exemplo, não há um professor representante

[3] Músicos com os quais toquei polca paraguaia no Brasil: Renan Nonato, Ivan Cruz, Gabriel de Andrade, Dino Rocha, Marcos Assunção, André Ribas, Santiago Beis, todos músicos que tocam e compõe.
Músicos que toquei no Paraguai: Sixto Corbalán, Sebastian Ramírez, Carlos Ayala, Juan Vera, Vicky Díaz e Juanpa Giménez. Também todos músicos que tocam e compõe.

[4] Mais do que uma língua musical, portanto, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical-simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEDADE, 2011, p. 105).

oficial da maneira correta de se tocar, mas a variedade de mestres populares que incorporaram a Polca Paraguaia, seus repertórios construídos ao longo de suas vidas são inúmeros. No caso específico da musicalidade popular paraguaia tratada aqui, conversar e tocar junto com os músicos de dentro da cultura de cada lugar onde essa música acontece realçou diferenças. É o encontro das diferenças no fazer musical que possibilita um aprendizado mútuo e o enriquecimento de nosso repertório expressivo dentro das bordas do amplo entendimento do que seria a Polca Paraguaia.

Dessa forma para aprender é preciso conviver com os mestres experientes em tocar a Polca Paraguaia e com a capacidade de explicar o que se faz. Persegui esse caminho durante a pesquisa de campo quando minha percepção sobre a Polca Paraguaia instrumental mudou, porque escutando e tocando no contexto brasileiro e depois paraguaio, a sensação que tive era de tocar músicas diferentes. Percebi o fazer musical como um fenômeno vivo, que está sujeito ao acontecimento de uma autorregulação do grupo e modificações da percepção dos músicos a cada momento. Ou seja, enquanto manipulo uma gravação eu posso voltar várias vezes a música e se eu quiser escutar por exemplo o minuto 1,22 novamente, eu posso voltar o tempo, ele estará sempre ali no suporte eletrônico. No fazer musical presencial da Polca Paraguaia instrumental essa duração é indeterminada. O músico/ouvinte que viveu esse momento pode incorporar elementos emergidos do saber-fazer coletivo e guardá-lo em sua memória através do treinamento para utilização em outras experiências. É um tipo de cognição performática, onde o mundo é aquilo que nós percebemos (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

Como músico popular devo lidar com as transformações ocorridas na duração do tempo e as novas possibilidades emergidas da improvisação. Se o tempo é um fenômeno irreversível e seu impacto transformativo é visível apenas quando há uma mudança manifesta no corpo, o músico é o especialista com a função de perceber e expressar essas mudanças emergidas como consequência de uma análise intencional e performática. Neste sentido fenomenológico a experiência é a "explicitação ou o esclarecimento da vida pré-científica da consciência, que é a única a dar seu sentido completo às operações da ciência, e à qual estas operações sempre reenviam". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 92).

Essas experiências do fenômeno possibilitam a emergência de novos elementos musicais que posteriormente passam por um processo de legitimação sociocultural, ou seja, estamos falando de uma prática que está aquém das regulações das forças hegemônicas e ao mesmo tempo não é regida

pela força do "gênio solitário", é feita em colaboração entre os músicos, negociando-se também os nexos socioculturais envolvidos no contexto. Com isso podemos realocar os músicos como sujeitos autônomos e criativos e não apenas subordinados a forças homogeneizadoras. Essas forças vão aparecer diretamente no trabalho do músico depois, no processo de vendas, onde o profissional comercializa sua obra já como produto, sendo necessário outros devires. Metaforicamente falando é como se o músico se tornasse uma fábrica de devires, sempre um passo à frente das representações. Essa visão enativa vai ao encontro da fenomenologia de Merleau Ponty (p. 95 e 96) quando este diz que só dispomos de uma visão parcial e limitada, e buscamos estudar a "aparição do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada".

Essa abordagem é importante porque ao aprender com o pensamento decolonial de Aníbal Quijano, a minha condição como latino-americano, entendi que fomos colonizados não apenas na tomada de nosso território, mas com a construção de instituições colonizadoras das perspectivas cognitivas, "dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva e do imaginário coletivo". (QUIJANO, 2005, p. 121).

Na leitura de (QUIJANO, 2005) e (GARCÍA-CANCLINI, 2004) encontra-se a presença de duas forças hegemônicas no fazer musical da Polca Paraguaia, apresentando-se no nacionalismo ou regionalismo por um lado, e do outro uma força global, localizada ao norte do mundo. A primeira diz aos músicos e ouvintes quais são os "sons mais legítimos como representação de uma cultura local". A segunda, a do mercado neoliberal, monopoliza os meios de difusão e controla os mecanismos de venda e consumo, influenciando também a padronização da produção, ao prever em aproximação padrões de consumo, através da representação de tendências de comportamento. Então qual seria a contribuição do estudo da Polca Paraguaia Instrumental na relação entre o saber-fazer da cultura popular e a criatividade? Existem estratégias de alienação dessas duas forças para a liberdade de expressão? Utilizo-as em meu repertório gramatical reinventando-as?

Proponho que o sujeito tem autonomia para criar caminhos sonoros subjetivos através da reflexividade interpessoal porque acontece no fenômeno do fazer musical a autorregulação das diferenças, possibilitando às pessoas variar o repertório de expressões através do ato de fazer música. Por isso considero a enação como uma política cognitiva performática (GAVILLON, 2019) de resistência, porque ao mesmo tempo que enfatiza a indeterminação das condições objetivas na mente dos músicos, mostra a existência de uma resposta dos mesmos, com a construção de subjetividades

criativas que possibilitam a emergência de singularidades sonoras na intenção de diferenciar-se.

Entendo esses encontros de experimentação musical com o conceito de Círculos Criativos de Francisco Varela. Neste tipo de sistema o processo de autorregulação interno determinado pela relação reflexiva entre as partes é a própria definição do sistema. Então mais importante do que encontrar a origem implícita nas partes do sistema é preciso dar atenção ao próprio processo de regulação das diferenças em sua definição. *"Um círculo se fecha e ao mesmo tempo dois planos se coincidem superpõem-se, confundem-se"*. Assim uma unidade autopoiética, ou círculo criativo, se destaca de um fundo em decorrência de sua operação (VARELA, 1994, p. 302 e 303). Neste sentido, considero os fazeres musicais da Polca Paraguaia instrumental como fenômenos autônomos sobre um transfundo sociocultural, fontes de criatividade e transformações da nossa maneira de tocar. Porque lá aprende-se não só a gramática estabelecida, mas várias, que se confundem e se diferenciam possibilitando-nos incorporar na memória uma diversidade de expressões e gestos.

Para participar desses círculos criativos é necessária uma escuta polifônica. Paulo Chagas (2005), define polifonia como uma manifestação simultânea de eventos múltiplos e individuais, reconhecido como um sistema de produção de significados distinguindo a si mesmo dos sons simultâneos ocorridos no meio. Por isso, ainda para Paulo Chagas temos a capacidade de criar significados pela seleção de distinções acústicas (CHAGAS, 2005, p. 3), mas o que é preciso fazer para ter essa percepção? O autor explicou essa condição cognitiva tendo como inspiração o conceito autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela[5].

Primeiro eu devo perceber os sons produzidos pelo meu próprio instrumento e o som do meu parceiro(a) músico como algo "exterior". Essa é uma condição necessária para perceber as diferenças entre os sons emitidos por nossos corpos como eventos analisáveis independentemente. Em segundo lugar eu devo perceber os sons produzidos pelo meu próprio instrumento e pelo meu parceiro(a) músico como algo "interior". Essa é uma condição necessária para perceber os diferentes corpos sonoros como um evento único, sintetizado como uma unidade. E por último devo ser capaz de

[5] Na história da ciência Maturana e Varela se encontram na cibernética da segunda geração, fundada por Heinz Von Foerster. Dentro desse pensamento se desenvolveram sistemas de computadores autônomos e com autorregulação. A principal contribuição dessa geração foi a inclusão do observador no estudo do objeto observado, pensamento que resultou na formulação da teoria da autopoiesis, sendo a corporeidade do observador o que possibilita a experiência.(GAVILLON, 2019, p. 25)

comunicar a percepção dessas diferenças para meu parceiro(a) músico e possivelmente para uma terceira pessoa que está nos escutando (CHAGAS, 2005, p. 10). Para ter uma percepção polifônica eu preciso de uma escuta dos sons externos, ao mesmo tempo a expressão do próprio som, numa determinação mútua e não unilateral. Esse é o tipo de percepção que Francisco Varela chamou de enação, quando há uma retroatividade entre perceber e agir no mundo, pensando a cognição como ação corporalizada (GOMES, 2018, p. 129). Fenômeno que acontece em nosso cotidiano, sem nos darmos conta.

Varela chama a atenção sobre o saber-fazer da cultura popular considerado como objeto cientifico. O sentido comum nos mostra como criam-se caminhos em um mundo que não é fixo nem pré-dado, e como este mundo se modela continuamente através de nossas ações (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 173). Para os autores as ciências cognitivas tem resistido a essa perspectiva ao ver toda forma de experiência como "psicologia popular", uma forma rudimentar de explicação, a qual as teorias representacionistas podem submeter a uma disciplina. A maior atitude da *cognição vivente* está na capacidade de propor, dentro de amplas restrições, os problemas relevantes encarados a cada momento. "Estes problemas não são pré-dados, mas se enatuam a partir de um transfundo de ação, onde o que conta como relevante está determinado contextualmente por nosso sentido comum". (ibid).

Essa *cognição vivente* é uma perspectiva que se encaixa no explicar da Polca Paraguaia instrumental. Comprometendo-se com os problemas surgidos a cada momento, o saber-fazer do músico atual revela constantes interações entre musicalidades, como é o caso da relação entre a música paraguaia e brasileira, a qual vivenciei tanto no Brasil como no Paraguai. Na condição perceptiva da enação é possível falar desses acontecimentos criativos como ações intencionais do músico, porque não exclui a experiência do explicar, enfatizando a capacidade do sujeito de fazer escolhas de como se expressar no mundo.

Considerações finais

Neste artigo me dediquei ao estudo da percepção do fazer musical da Polca Paraguaia instrumental, momento em que ocorreram interações de musicalidades na colaboração entre os músicos presencialmente, entre o ano de 2016 e 2019, em Campo Grande, MS, e Assunção e Ypacaraí

no Paraguai.

Com o pensamento da enação de Francisco Varela (1994 e 1997) pude vivenciar a pesquisa mais próximo dos termos do próprio fazer musical. Na experiência relatada o saber-fazer na música tem como característica a diferenciação entre os sujeitos e o próprio diferenciar-se, dentro de um círculo criativo com um transfundo sociocultural, onde acontece a emergência de novos significados e sentidos expressados e autorregulados durante o instante que a música está sendo tocada. Uma fonte inesgotável de possibilidades sonoras compartilhadas que são guardadas na memória coletiva dos músicos populares e tem como consequência a produção de novas obras.

Referências

CHAGAS, Paulo C. *Polyphony and embodiment.* Trans: Transcultural Music Review, n. 9, p. 35, 2005.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *diferentes, desiguales y desconectados.* Editora Ge ed. Barcelona: 2004.

GAVILLON, Póti Quartiero. *Teorias cognitivas não representacionistas e relações de ensino e aprendizagem:* Autopoiese, enação, simpoiese e enação autopoiética. p. 128, Porto Alegre, UFRGS, 2019.

GOMES, Rodrigo. B. B. *Percepção e enativismo em Merleau-Ponty e Francisco Varela.* Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia, v. 7, n. 1991, p. 120–133, UFSCar, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* 2. ed. São Paulo: 1999.

PIEDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada:* pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. v. 23, p. 103–112, Belo Horizonte, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* p. 227–278. Buenos Aires: 2005.

VARELA, J. Francisco. O Círculo Criativo - Esboço Histórico-natural da Reflexividade. In: *A realidade inventada.* Psy II ed. p. 302–316. Campinas: 1994.

VARELA, J. F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *Cuerpo Presente.* segunda ed ed. Barcelona: 1997.

Referências audiovisuais

MERCEDITAS. Apresentação no Centro Cultural Drácena, em Assunção em 2019. Participantes: Julio Borba no violão e Sixto Corbalán na harpa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=84QVIVs1Eko&ab_channel=JavierCardozo Acesso em 17/08/2021.

AGUAPÉ. Vídeo produzido no estúdio JFeliz, imagem e som, na cidade de Campo Grande, MS, em 2016. Participantes: Renan Nonato no acordeão, Gabriel de Andrade na guitarra e Julio Borba no violão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EpRa5uSnL4g&ab_channel=JulioBorba acesso em 17/08/2021.

ALMA MORENA. Vídeo produzido para a Mostra Pocket Lives na cidade de Campo Grande, MS em 2020. Participantes: Ivan Cruz e Julio Borba em duo de violão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TF3WOSBCDw&ab_channel=JulioBorba acesso em 18/08/2021.

GAIVOTA PANTANEIRA. Vídeo produzido no Jazz Festival de Curitiba em 2018. Participantes: Santiago Beis, Julio Borba, Pedro Mila e Leonardo Lopes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C8YsxwFp-tw&ab_channel=JulioBorba acesso em 18/08/2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

PERSPECTIVAS DECOLONIAIS PARA A IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA

GT "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Amanda Moura Possette Paladino (Grupetno - UFPR)
amandapossette@gmail.com
George de Almeida Pessoa (Grupetno - UFPR)
georgeapessoa@gmail.com

Resumo: É comum associar a prática da improvisação como um processo criativo oriundo do *Jazz*. Contudo, "toda história do desenvolvimento musical é acompanhada por manifestações de impulsos para improvisar" (BAILEY, 1993, p. X)[1]. Portanto essa prática pode ou podia ser encontrada em vários contextos musicais. No caso da música popular instrumental brasileira essa associação deve-se ao fato da improvisação estar conceitualizada em relação à categoria de pensamento que a define a partir da execução de um solista em um momento específico da performance, ou seja, nos *chorus*, e ao formato *bebop* adotado como modelo. Esse conceito tem sido utilizado também em diferentes contextos de ensino sobre improvisação e música instrumental "popular", sobretudo em oficinas de festivais de música ou até mesmo no meio acadêmico, onde também é possível perceber indícios dessa ligação, o que nos leva a refletir sobre uma relação de hegemonia cultural e epistemológica do *jazz* sobre outras músicas. Assim, "a improvisação considerada 'jazzística', implantada em um contexto social diverso, acaba por contribuir para a manutenção do colonialismo cultural, pois, desconsiderado o fator contestatório, esta dificilmente se liberta do estrato de circulação de capital intelectual próprio das elites." (PINO; FALLEIROS, 2019, p. 2). Neste sentido, é necessário repensá-la como um processo multifacetado, não estando restrito ao universo 'jazzístico', tanto enquanto conceito como epistemologia deste processo criativo. Assim, este artigo busca discutir perspectivas decoloniais "tendo como base um movimento de fortalecimento da incorporação da cultura brasileira aos processos de formação em música e à luta contra a colonialidade hegemônica que ainda domina o campo" (QUEIROZ, 2020, p. 175), que envolvem os processos criativos em música brasileira, sobretudo com relação à temática da improvisação.

Palavras-chave: Decolonialidade. Improvisação. Música Popular Instrumental Brasileira. Processo Criativo.

Decolonial Perspectives for Improvisation in Brazilian Popular Instrumental Music

Abstract: It is common to associate the practice of improvisation with a creative process originating from Jazz. However, "whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise." (BAILEY, 1993, p. X). Therefore, this practice can or could be found in many musical contexts. In the case of Brazilian popular instrumental music, this

[1] Tradução livre para: "whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise."

association is due to the fact that improvisation is conceptualized in relation to the category of thought that defines it from the execution by a soloist in a specific moment of the performance, that is, in the choruses, and in the bebop format adopted as model. This concept has also been used in different contexts of teaching improvisation and "popular" instrumental music, especially in workshops at music festivals or even in academic environment, where it is also possible to see evidence of this connection, which leads us to reflect on a relationship of cultural and epistemological hegemony of jazz over other music. Thus, "improvisation considered 'jazzistic', implemented in a different social context, ends up contributing to the maintenance of cultural colonialism, since, disregarding the contestatory factor, it is difficult to free itself from the stratum of circulation of intellectual capital proper to the elites." (PINO; FALLEIROS, 2019, p. 2). In this sense, it is necessary to rethink it as a multifaceted process, not being restricted to the 'jazzistic' universe, both as a concept and as an epistemology of this creative process. The aim of this article is to discuss decolonial perspectives “based on a movement to strengthen the incorporation of Brazilian culture into the processes of music education and the struggle against the hegemonic coloniality that still dominates the countryside” (QUEIROZ, 2020, p. 175) that involve the creative processes in Brazilian music, especially with regard to the theme of improvisation.

Keywords: Decoloniality. Improvisation. Brazillian Popular Instrumental Music. Creative Process.

Introdução

A formação do Brasil vai além do descobrimento de uma nova terra a partir das grandes navegações. É uma sociedade formada por uma cadeia complexa de valores simbólicos imposta por uma minoria recém chegada, a partir de uma prática colonialista institucionalizada, que permeia o país desde o encontro dos povos originários com os europeus “civilizados”. Numa perspectiva da música, como expõe Luis Ricardo Silva Queiroz (2020), esta prática colonialista institucionalizada impede que possamos considerar nossas próprias formas de pensar sobre música em seus vários aspectos.

> No âmbito da música isso implica reconhecer que, construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música.” (QUEIROZ, 2020, p. 154)

Neste sentido, nossa forma de pensar música é desconsiderada em detrimento a um modelo eurocêntrico que permeia desde nossas origens multiétnicas, notando-se que “a dominação cultural e a referência elitista dos colonizadores ainda ressoam fortemente na colonialidade que modela as referências de família, raça, gênero, classe social, cultura, música, entre muitas outras categorias.”

(QUEIROZ, 2020, p. 156).

Desde que a Europa se torna a sede central do mercado (QUIJANO, 2005, p. 119), apoiada na categoria de raça para um controle colonial do trabalho, surge "um novo padrão de poder mundial e nova inter-subjetividade", que emergem da repressão do universo simbólico e da aprendizagem forçada da cultura dominadora. Neste sentido, as epistemologias passam a ficar centradas também na Europa.

A ideia de modernidade também tem origem na colonialidade (DUSSEL, 2005; MIGNOLO, 2017; QUIJANO, 2005). Dessa forma, o modelo europeu de pensamento é adotado como paradigma mundial e associado ao desenvolvimento e ao avanço, enquanto às demais produções se atribui um caráter do que é retrógrado e não civilizado.

Se em um primeiro momento, a colonização se dava desde as dominações europeias, sobretudo de Portugal no caso do Brasil, hoje em dia ela ocorre por outras nações e culturas. Mesmo com o fim do colonialismo a partir da independência do Brasil enquanto colônia, o pensamento colonial - colonialidade - "vem se mantendo viva e entranhada em outras formas de hegemonia e poder que emergiram com a modernidade" (QUEIROZ, 2020, p. 157).

Tratamos aqui do eurocentrismo como "uma questão não de geografia, mas de epistemologia" (MIGNOLO, 2017, p. 12). Eurocentrismo, portanto, norte-americano em relação à música popular urbana, principalmente quando falamos de música popular instrumental, ao tratar de processo criativo, sobretudo da improvisação, de fazer música sempre estando associada ao *Jazz*. É possível perceber esse ponto de vista até mesmo em trabalhos desenvolvidos no Brasil, como exposto por Almir Cortes em sua tese "Improvisando em música popular". "Nota-se que boa parte dos músicos brasileiros que atuaram no campo da chamada 'música instrumental' (MI), no intuito de desenvolver tal habilidade, acabou por aderir ao estudo do jazz norte americano" (BARRETO, 2012, p. 1).

Pinto compartilha o mesmo ponto de vista ao afirmar:

> A fusão entre a batida do samba, ainda que estilizada, e os sofisticados acordes do jazz, foram determinantes no estabelecimento da chamada 'música instrumental contemporânea brasileira', ou simplesmente 'música instrumental brasileira' (DAUELSBERG, 2001). A despeito da diversidade estilística e da incorporação de elementos regionais, esta música instrumental que se faz até hoje se baseia em muito na prática jazzística, fundamentada na improvisação (PINTO, 2011, p. 50).

Para Amanda Possette (2021), a relação entre improvisação e jazz como um imaginário coletivo criado acontece a partir da apropriação dessa prática criativa por aquela música, acontecendo de tal forma que "se torna difícil desvincular uma prática da outra". Esse pensamento acontece mesmo sabendo que a improvisação é uma atividade presente em diversos contextos musicais do mundo. "No Brasil, a prática da improvisação na música popular tem suas bases fundamentadas na escola jazzística. Quando se fala em improvisação na música instrumental, o senso comum logo associa as duas atividades" (POSSETTE, 2021, p. 70).

É verdade que a improvisação está presente também em tempos remotos ao longo da história da música européia. Passini atribui a utilização do termo de forma mais recorrente na música ocidental em contraposição à música escrita, e afirma que ela ocorre principalmente "no Canto Gregoriano na idade média, no baixo contínuo, na música vocal e instrumental do período barroco e na música para órgão" (PASSINI, 2013, p. 10). Contudo, na música popular urbana a improvisação foi bastante difundida pelo *jazz*, como elemento característico dessa música norte-americana, e como concebida neste gênero, foi incorporada em diversos outros contextos musicais no mundo. No entanto, vale refletir que a improvisação, mesmo a partir do conceito jazzístico, não é uma prática exclusiva deste gênero. Também não é real que ela só pode ser pensada a partir de uma concepção jazzística do pensamento e dos processos criativos, pois não é o ponto de partida nem condição sem a qual não pode existir.

Este fato pode ser observado na acepção do termo improvisação pelos chorões, na qual evita-se o uso deste termo por remeter ao contexto musical norte-americano, preferindo a adoção de outro termo, a variação, como uma forma de distinção entre as práticas presentes no choro e no jazz. Dessa forma,

> [...] a palavra "variação" [...] é também utilizada por diversos outros músicos e estudiosos do choro para designar um caráter específico de improvisação praticada no choro. A palavra é usada numa maneira de diferenciar os modos-de-pensar a improvisação no choro dos de outras formas de improviso praticadas nos dias de hoje, como por exemplo a improvisação jazzística… (MARTINS, 2012, p. 64)

Neste sentido, mesmo reconhecendo que a improvisação é uma prática presente no choro como uma forma peculiar, diferente de outras formas de improviso, o uso corrente e consciente de outro termo para designar tal prática reforça tanto um pensamento particular deste gênero, um

modus operandi próprio, assim como também, a inerente associação do termo "improvisação" ao universo jazzístico como um traço colonialista de uma apropriação linguística deste conceito.

Aqui, vale ressaltar as particularidades presentes no processo de improvisação de cada prática. Para o musicólogo e saxofonista americano Barry Kernfeld, "músicos de jazz usam sequências harmônicas [changes] e melodias [tunes] que podem levar a um solo improvisado sem relação ou referência ao material original [unrelated solo improvisation]" (NETTL *apud* MARTINS, 2012, p. 63). Este solo jazzístico improvisado é geralmente pensado em torno da sequência harmônica (SALEK *apud* MARTINS, 2012), a partir da relação escala/acorde, com o uso de material "exótico" e extensivo uso de notas de tensão para construção melódica (SÁ *apud* MARTINS, 2012), ou seja, notas estranhas aos acordes.

Em outro sentido, a improvisação no choro acontece diretamente relacionada com a melodia do tema, com o que David Martins (2012) chama de "ficar perto da melodia". Desta forma, citando Paulo Sá:

> […] Os limites de caráter improvisatório entre o jazz e o choro começam no fato de que no jazz o pensamento do intérprete se concentra quase que exclusivamente no contexto das funções e dos encadeamentos harmônicos, que se apresentam ao músico como provedores de estímulos improvisatórios. O chorão por sua vez manifesta sua capacidade improvisadora fundamentada muito mais na melodia do choro que está interpretando, sendo a harmonia mais um decurso do que propriamente a idéia central ao redor da qual seria realizado um improviso. […] (SÁ *apud* MARTINS, 2012, p. 67).

Portanto, o jazz e o choro apresentam propósitos diferentes na prática do improviso, tendo o foco criativo em aspectos distintos, possuindo então maneiras particulares neste processo criativo.

Um outro exemplo de como é construído o processo criativo da improvisação é como ela ocorre na música indiana, através da apreensão mental do *raga*, que se demonstra parecido com a lógica modal formada por um conjunto determinado de notas que formam melodias, e o *tala*, que está relacionado com a divisão temporal da música.

> *Raga* é um conceito central da música indiana – todo *raga* tem um lado técnico-musical e um lado abstrato/estético. Tecnicamente *ragas* são estruturas melódicas em que a entoação das notas, bem como suas durações relativas e ordem (sucessividade) são previamente definidas. Suas notas possuem uma escala ascendente e outra descendente (nem sempre são iguais). Por isso, a ordem na qual as notas são usadas numa canção clássica é semi-fixa e as notas devem pertencer às escalas ascendente e descendente do *raga*. Alguns *ragas* possuem frases características que as tornam facilmente reconhecíveis pelo público; outras possuem notas com ornamentos específicos ou tem registros específicos; todo *raga* possui ainda

> notas de sustentação, predominantes que são enfatizadas ao longo da execução. Tudo isso serve para tornar o *raga* uma matriz sonora facilmente identificável pelo ouvinte conhecedor; **além disso, essa matriz serve de fundamento sobre o qual o músico deve improvisar** (WOLFF, 2008, p. 493 - grifo nosso).

Os *ragas* funcionam, portanto, na música indiana, como um fundamento sobre o qual o músico se baseia para improvisar. A matriz criativa não se baseia na harmonia, nem na divisão rítmica (nesse caso associada às claves ou *time-line-pattern*), mas no conjunto de notas que formam os *ragas* e suas durações.

Mesmo o *jazz* tendo recebido diferentes influências que fazem parte da sua constituição enquanto gênero, influenciou tantos outros também, como é o caso da bossa nova. Neste sentido, para os músicos norte-americanos a bossa nova constitui-se como um tipo de *jazz*.

> São muitas as oportunidades de ouvir músicos de jazz americanos tocando bossa nova com músicos brasileiros: João Gilberto & Stan Getz (1964), Tom Jobim & Frank Sinatra (1967); Milton Nascimento & Wayne Shorter (1975), etc. Nessas oportunidades, a bossa nova para esses músicos americanos se desenvolveu como um tipo de jazz (brazilian jazz), assim como outras possibilidades: latin jazz; gipsy jazz; free jazz; cool jazz (ALBINO; LIMA, 2011, p. 76).

Percebemos aqui mais um traço de colonialismo norte americano, ao entender que aquele estilo musical brasileiro, a bossa nova, seja um tipo de *jazz* e até mesmo por sugerir a adoção do termo "jazz brasileiro". No entanto, por se tratar de uma música surgida em contexto brasileiro, é mais natural pensar que a bossa nova trata-se na verdade de um tipo de samba com influências harmônicas (além de outras possíveis) advindas do *jazz*. Sendo assim, "a compreensão comum das origens da bossa nova – os tons e estilo improvisados do jazz unidos ao ritmo de samba produzem algo novo e contagiante" (MCCANN, 2009, p. 102). Ou como diria Carlos Lyra em sua canção intitulada "Influência do Jazz": "Pobre samba meu, foi se misturando, se modernizando e se perdeu… coitado do meu samba mudou de repente, influência do jazz".

Portanto, falar em improvisação é sinônimo de falar do jazz no senso comum, gênero oriundo do contexto norte-americano, em que tal associação desta prática criativa com este gênero musical fortalece traços de colonialismo musical, de hegemonia cultural e epistemológica de uma perspectiva do jazz sobre outros contextos musicais. Esses traços podem ser percebidos também no âmbito institucional formativo, sendo que na implementação de cursos de música popular (conceito este por si só colonizador), os currículos são construídos em torno deste modelo musical, não levando em consideração a heterogeneidade de práticas musicais existentes em âmbito nacional,

relegando-os à marginalização institucional.

Através deste artigo, buscamos exercitar um pensamento decolonial aproximando-o de uma prática própria, que se liberte da distorção da imagem refletida no espelho eurocêntrico sobre nós mesmos. Uma imagem que

> não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. (QUIJANO, 2005, p. 129-130)

Delimitações conceituais: pós-colonial e decolonial

Pino e Falleiros (2019) refletem sobre a improvisação brasileira a partir da perspectiva pós-colonial e através de uma abordagem sociológica que articula três pontos trabalhados por Boaventura de Souza Santos (2002): a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Os autores entendem que no processo improvisatório, as ausências se constituem como elementos da experiência hegemônica, as emergências se constituem como elementos da experiência dominada, e a tradução é a articulação entre as duas experiências que resulta no que eles chamam de "improvisação à brasileira".

Para uma aproximação ao conceito da decolonialidade é importante estabelecer algumas diferenças de nomenclaturas que têm sido utilizadas através das várias vertentes dos estudos pós-coloniais, que embora sejam complementares e compartilhem alguns pontos, possuem diferenças conceituais que devem ser esclarecidas. Nesse sentido, utilizamos as definições de Quinteiro, Figueira e Elizalde (2019) que afirmam que

> os estudos pós-coloniais [...] são oriundos de importantes centros de produção acadêmica do chamado “primeiro mundo” e surgiram com uma forte influência do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, mais focados, portanto, na análise do discurso e da textualidade (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 4).

Enquanto que os estudos decoloniais se constituem de um

> conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas. É um espaço enunciativo não isento de contradições e conflitos, cujo ponto de coincidência é a problematização da

> colonialidade em suas diferentes formas, ligada a uma série de premissas epistêmicas compartilhadas (*Idem* e *Ibidem*).

Portanto os estudos pós-coloniais mantêm o eixo da produção dos saberes no "primeiro mundo", enquanto o posicionamento decolonial desloca esse eixo para uma produção latino-americana. Desta maneira, definimos este último posicionamento, diferentemente do que definiram Pino e Falleiros, embora ambos os posicionamentos possam ser considerados complementares.

Como já mencionado, a ideia de modernidade está vinculada à colonialidade. Dussel explica o cerne do surgimento do conceito de modernidade como um mito, embasada na ideia da superioridade, seja ela subjetiva, religiosa, moral, cultural ou epistemológica. Inculcada no imaginário, ela passa a estabelecer uma "necessidade" civilizatória e educadora, considerando o padrão europeu como modelo e estabelecendo o outro como periférico. Assim, justifica-se a violência e a opressão com o objetivo de purificar, moralizar e civilizar, tirando dessa forma qualquer atribuição de culpa, pelo contrário, atribuindo-lhe a inocência, ainda que as consequências sejam as mais vis.

> se se pretende a superação da "Modernidade", será necessário negar a negação do mito da Modernidade. Para tanto, a "outra-face" negada e vitimada da "Modernidade" deve primeiramente descobrir-se "inocente": é a "vítima inocente" do sacrifício ritual, que ao descobrir-se inocente julga a "Modernidade" como culpada da violência sacrificadora, conquistadora originária, constitutiva, essencial. Ao negar a inocência da "Modernidade" e ao afirmar a Alteridade do "Outro", negado antes como vítima culpada, permite "descobrir" pela primeira vez a "outra-face" oculta e essencial à "Modernidade": o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc. (as "vítimas" da "Modernidade") como vítimas de um ato irracional (como contradição do ideal racional da própria "Modernidade") (DUSSEL, 2005, p. 30–31).

Dessa forma, o posicionamento decolonial atua no sentido de fazer descobrir a inocência da vítima, reconhecer a alteridade e assim descobrir a outra-face. E essa "outra-face" é a nossa própria. Dessa maneira, assume-se uma posição de resistência contra a negação e se dá início a uma construção da própria imagem.

Princípios de um Movimento Decolonial na Música Popular Brasileira

Desde a década de 1960 é possível notar um movimento caminhando em direção a uma

prática decolonial no fazer musical de músicos populares brasileiros. Pino e Falleiros (2019) refletem sobre esse movimento e sobre "a questão relativa à construção de uma identidade para a improvisação brasileira" chamando a atenção para a experiência, que consideram inovadora nesse sentido, do grupo Quarteto Novo.

Gomes também afirma essa posição do grupo e relata uma atitude emblemática do Quarteto Novo ao quebrar discos de jazz em protesto a este tipo de dominação. O autor atribui ao disco 1967 o status de vanguarda, "por ser talvez o primeiro momento em que se note, de maneira mais frontal, o discurso Cepecista do nacional popular alterando conteúdos sonoros dentro do universo da música popular instrumental" (GOMES, 2010, p. 87).

Possette (2021) inclui nesse movimento uma geração de pianistas paulistas, nascidos na década de 1940, da qual fazem parte Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Laércio de Freitas e Nelson Ayres, que despertaram para uma inquietação sobre a associação da música instrumental brasileira ao jazz, ao mesmo tempo que demonstram admiração por esse repertório. E nesta relação de tensões, se constrói o terreno para o que Piedade (2013; 2003; 2005) chama de "fricção de musicalidades". Essa relação pode ser associada à análise realizada por Pino e Falleiros pelo viés da sociologia através do que eles chamam "ausência", "emergência" e "tradução".

Além desses músicos citados, que de certa forma deram início ao que chamamos de movimento decolonial na música popular brasileira, atualmente percebe-se a atuação de outros personagens que reforçam essa postura em desvincular o pensamento criativo como processo para além de hegemonias. Assim, podemos destacar Letieres Leite, músico baiano, que fundamenta seu processo criativo que engloba a composição, o arranjo e a improvisação, a partir do tratamento de estruturas rítmicas das diferentes claves presentes na Bahia e no Brasil, como gênese para seu processo criativo.

Outro nome em destaque é o do pianista André Marques, que através de pesquisa realizada em diversas regiões do Brasil onde coletou informações musicais, despertou para o reconhecimento de múltiplas linguagens da música brasileira as quais se baseia para aplicar no processo criativo da improvisação, chamando atenção tanto para aspectos rítmicos quanto para os melódicos, característicos de cada linguagem. Além de sua atuação como músico, também tem desenvolvido materiais didáticos e atuado como professor em cursos e festivais de música, nos quais divulga essa forma de conceber a música brasileira através de um pensamento próprio e desvinculado do jazz.

Percebe-se que em um primeiro momento reflexivo dos músicos e grupos citados, há um tipo de inquietação e incômodo, um *insight* que os leva a questionar elementos musicais anteriormente adotados mas que não pertencem à realidade da música brasileira. Uma concepção musical que nem sempre se encaixa à realidade, ou então a percepção de elementos oriundos da música brasileira dos quais o pensamento jazzístico não dá conta de trabalhar, ou não se apropriou da mesma maneira. Seria como aplicar um modelo inflexível a uma realidade sem considerar que existem especificidades e diferenças importantes de um contexto para outro.

Sendo assim, a primeira atitude após a reflexão se dá através da negação e do protesto - como a atitude de quebrar discos de jazz pelo Quarteto Novo -, que sinalizam um esforço por resistir e preservar as práticas, as subjetividades, o modo de conceber a música e os próprios elementos musicais pertencentes ao contexto brasileiro. Depois da negação, os músicos iniciam uma busca pela autenticidade e pela independência musical, exercitando novos caminhos mentais e de pensamento para a criação. Neste caso, a busca por diferentes modelos de pensamentos, a partir da adoção de novos elementos para o exercício criativo, tais como o uso de claves (*time-line-patterns*) como subsídio musical para improvisar e a busca por uma linguagem melódica que considere as diversas manifestações musicais brasileiras em sua pluralidade reconhecendo suas especificidades - o que resulta em um afastamento do modelo *bebop* de improvisação.

Conclusão

Este artigo buscou discutir perspectivas decoloniais para a improvisação na música popular instrumental brasileira, principalmente em relação ao processo criativo que envolve esta prática. A reflexão sobre a presença da improvisação em diversos contextos culturais e a maneira de concebê-la por meio de um pensamento próprio a cada um deles, é importante para que desvinculemos esta prática do modelo oriundo do jazz, descentralizando-a de sua dominação cultural hegemônica e reconhecendo-a em sua pluralidade. Buscamos articular as teorias que tratam da decolonialidade e da improvisação e identificar um movimento que tem se fortalecido por parte de músicos e grupos musicais brasileiros que já têm questionado suas formas de pensar e conceber a improvisação e assim vêm desenhando e adotando uma epistemologia própria que se descola do paradigma jazzístico e confere à improvisação na música brasileira mais autonomia.

Sem a pretensão de explorar o tema de forma definitiva e reconhecendo o caráter

introdutório desta discussão, este texto pretende fomentar essa discussão tendo ciência de que há ainda um longo caminho a ser percorrido quando se trata de desmantelar as formas de dominação subjetivas e epistemológicas da colonialidade, neste caso identificadas na música e nos processos criativos que envolvem essa prática, sobretudo a improvisação. O artigo também trouxe novas perspectivas e personagens, abrindo uma lacuna para fomentar pesquisas e análises das diferentes atuações de músicos da atualidade com este posicionamento. Acreditamos que vários deles têm trabalhado uma perspectiva decolonial em suas práticas musicais que justificam uma reflexão aprofundada dentro da academia.

Referências

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano De. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 71–81, 2011.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashborune: Moorland Pub. in association with Incus Records, 1993.

BARRETO, Almir Cortes. *Improvisando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira.* Campinas, 2012. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. *In*: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas.* Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 1–34. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf.

GOMES, Marcelo Silva. **S***amba-Jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para céu e mar de Johnny Alf.* Campinas, 2010. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. *Improvisação no choro segundo chorões*. Belo Horizonte, 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.

MCCANN, Bryan. A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964. *Revista Tempo*, *[S. l.]*, v. 28, p. 101–122, 2009.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O Lado Mais Escuro Da Modernidade. **R***evista Brasileira de Ciências Sociais*, *[S. l.]*, v. 32, n. 94, p. 1–18, 2017.

PASSINI, Pablo. *A Improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian Trio*. 2013, Belo Horizonte. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a

retoricidade na música. *El oído pensante*, *[S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 1–23, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: AKTINS, E. Taylor (org.). *Jazz Planet*. Jackson ed. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003. p. 41–58.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Anppom*, *[S. l.]*, p. 1064–1071, 2005.

PINO, Ramón Del; FALLEIROS, Manuel Silveira. A improvisação brasileira sob a perspectiva pós-colonial : por uma improvisação enquanto prática possível. *XXIX Congresso da Associoção Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Pelotas*, *[S. l.]*, p. 1–8, 2019.

PINTO, Marco Túlio de Paula. Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 45–57, 2011.

POSSETTE, Amanda Moura. *Pianistas paulistas: paradigmas de elementos musicais e extramusicais*. Curitiba, 2021. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? (re)pensar o ensino superior Perspectivas decoloniais para em música. *Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 153–199, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227–278.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concja. Uma breve história dos estudos decoloniais. *MASP Afterall*, *[S. l.]*, v. 3, p. 12, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, *[S. l.]*, v. 63, p. 237–280, 2002. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF.

WOLFF, Marcus. Música Clássica Indiana: uma tradição musical híbrida. *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*, *[S. l.]*, n. 1960, p. 492–495, 2008. Disponível em: https://goo.gl/tnh5hm.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ROCK EM CURITIBA: UMA ANÁLISE DECOLONIAL DA CENA ROQUEIRA EM TEMPOS DE PANDEMIA

GT "PROCESSOS CRIATIVOS DE PRÁTICAS DECOLONIAIS EM MÚSICA POPULAR"

Me. Paulo Afonso Chaves Macan (Universidade Federal do Paraná)
paulo.macan@ufpr.br
Celso Soares Costa Segundo (Universidade Federal do Paraná)
segundocelso@yahoo.com
Dr. Felipe Viana Estivalet (Universidade Federal do Paraná)
felipe.estivalet@gmail.com

Resumo: O gênero musical rock'n'roll tem influenciado práticas culturais na cidade de Curitiba desde a segunda metade do séc. XX (MERCER, 2017; NETO, 2004). No entanto, atualmente as casas noturnas – em crise decorrente do quadro pandêmico e com a necessidade de cumprir os protocolos de segurança para atender uma demanda ainda existente por esse entretenimento – priorizam atrações que otimizem as lógicas capitalistas que as sustentam, como as apresentações *cover* que referenciam a música anglo-saxã ou o rock nacional produzido nos grandes centros, ambos amplamente divulgados nos períodos de auge do modelo de radiodifusão – décadas de 60, 70, 80 e 90. O objetivo deste trabalho é discutir como durante a pandemia de COVID-19 nos anos de 2020 e 2021, a música autoral de grupos locais de rock curitibano tem sido invisibilizada nos maiores espaços de apresentação da capital paranaense. Para dar cabo de tal objetivo, partimos de um referencial teórico transdisciplinar nas áreas de Etnomusicologia e Comunicação, amparados metodologicamente pela netnografia (KOZINETS, 2014) e analisando material de cinco locais de entretenimento roqueiro da cidade, que continuaram operando no período pandêmico. Seguindo o pensamento de Quijano (2005), concluímos que o rock nos espaços de entretenimento musical mais frequentados de Curitiba, historicamente, é uma manifestação com expressivos traços de colonialidade instalada por uma indústria cultural capitalista, massiva, centralizadora e espetacularizada que contribui para homogeneizar as manifestações e rock e, por consequência, invisibiliza a produção autoral da cidade.

Palavras-chave: Rock. Curitiba. Cena musical. Decolonialidade. Massificação.

ROCK IN CURITIBA: A DECOLONIAL ANALYSIS OF THE ROCK SCENE IN TIMES OF PANDEMIC

Abstract: The rock'n'roll musical genre has influenced cultural practices in the city of Curitiba since the second half of the 20th century (MERCER, 2017; NETO, 2004). However, currently, nightclubs - in crisis due to the pandemic and with the need to comply with security protocols to meet a still existing demand for this entertainment - prioritize attractions that optimize the capitalist logics that support them, such as cover presentations that refer to Anglo-Saxon music or national rock produced in large cities, both widely disseminated during the peak periods of the broadcasting model – the 60s, 70s, 80s and 90s. The objective of this paper is to discuss how during the COVID-19 pandemic in

2020 and 2021, the authorial music of local rock groups from Curitiba has been made invisible in the largest venues in the capital of Paraná. To achieve this goal, we started from a transdisciplinary theoretical framework in the areas of Ethnomusicology and Communication, methodologically supported by netnography (KOZINETS, 2014) and analyzing material from five rock entertainment venues in the city, which continued to operate during the pandemic period. Following Quijano's (2005) thinking, we conclude that rock music in the most frequented musical entertainment spaces in Curitiba is historically a manifestation with expressive traces of coloniality installed by a massive, centralizing and spectacularized capitalist cultural industry that contributes to homogenize the rock manifestations and, consequently, makes the city's authorial production invisible.
Keywords: Rock. Curitiba. Music Scene. Decoloniality. Massification.

Introdução: Rock "rebelde, vibrou forte pelos autofalantes, invadiu ouvidos, assaltou cérebros e criou mitos"

É sabido que originalmente, a música rock[1] surge com o resultado de uma fusão entre os gêneros musicais *blues* e *country* (SHUKER, 1999, p. 249). A isso, Adriana Amaral completa,

> Décadas antes do sampler, a guitarra elétrica causou grande furor na cultura jovem quando o folk/country branco e blues negro, estilos originariamente acústicos nascidos nas entranhas dos Estados Unidos da América, foram eletrificados com a presença da guitarra. Dessa cópula maldita originou-se o que se chama de rock'n'roll (2002, p. 3).

Musicalmente, de acordo com Bellest e Malson (1989), o rock agradou muito pela sua simplicidade, com compassos binários, basicamente em 4/4 com colcheias "subentendidas", andamento em torno de 144 batimentos por minuto, harmonização em torno dos acordes I, IV e V do campo harmônico maior, podendo conter adição de sextas maiores e sétimas menores nas harmonias e *blue notes* nas melodias, o que conferia um carácter também bastante "*bluesy*" a essa música rock da década de 1950.

Todavia, o comportamento e a atitude durante as performances ao vivo no rock talvez sejam para esse presente trabalho mais relevantes do que a descrição sonora dessa música. A marca expressiva do rock'n'roll é, juntamente com a transgressão, a intensidade, irreverência e a rebeldia – marcados com significativa e recorrente incoerência no decorrer da história do gênero. Fato é que,

[1] Utilizaremos o termo "rock" para designar a todos os gêneros e estilos derivados do rock'n'roll clássico, que por sua vez é originário nos Estados Unidos da América na década de 1950.

apesar de profundamente enraizado no *blues* – canto de lamento dos escravizados nos campos de algodão – o rock torna-se "a trilha sonora de rebeldia dos jovens brancos de classe média americanos" (VILLAÇA, 2002, p. 5).

Sendo assim, lembremos da relação que John Blacking traz acerca da música e sociedade,

> Em um compositor, por mais pessoal que a consciência da experiência possa ser, ela foi adquirida como resultado da vida na sociedade. Ser membro de uma sociedade humana é uma condição essencial para se tornar um ser consciente e criar música. Uma pessoa pode criar para o ganho financeiro, para o prazer privado, para o entretenimento, ou para acompanhar uma variedade de eventos sociais, e o compositor não necessita expressar a preocupação aberta para a condição humana; mas a música do criador não pode escapar ao selo da sociedade que tornou seu criador humano. [...] A música é o som organizado humanamente, e sua eficácia e valor, como meio de expressão, depende, em última instância, do tipo e qualidade das experiências humanas envolvidas na sua criação e performance" (BLACKING, 1995, p. 51).

De toda forma, o rock se desdobra em um emaranhado complexo de combinações e recombinações, dando origem a infindáveis variantes estéticas globais, sendo a semente de estilos que vieram nas décadas posteriores, como por exemplo: a invasão britânica; *soul music;* movimento *hippie* e o rock psicodélico; *punk rock; hard rock*, *metal*; disco; *new wave*; *grunge*; *rap*; entre outros derivados. Tratam-se de inúmeras subdivisões que desdobram os elementos originais de performance intensa e expressiva, sobretudo na atitude dos artistas durante as apresentações ao vivo.

Portanto, o caráter expressivo da performance influencia diretamente nos efeitos causados na audiência que, geralmente, interage e participa da música como um membro "avulso" do grupo musical. A isso, Bruce Baugh completa que uma canção de rock que "funciona" é aquela em que seu determinado uso instiga a função de resposta física na audiência,

> Uma canção ruim de rock é aquela que tenta e falha ao inspirar o corpo a dançar [...] Parte da intensidade da performance do rock tem a ver com um aspecto que é frequentemente usado contra ele: o forte volume ou altura da música. A altura [...] é também um veículo de expressão. Evidentemente, música muito alta provoca um efeito sobre o corpo e não apenas sobre o ouvido: você pode senti-la vibrando na cavidade do peito. Isto [...] usado adequadamente pode acrescentar-se à expressividade (BAUGH, 1993, p. 20-23).

Pop/rock: "circo sonoro, indústria de lucro e prejuízo, negócio sujo, divertido produto de entretenimento"

Outro vetor de discussão que nos ajuda a compreender o rock é seu caráter midiático e de espetáculo. A maestria da publicidade e as bases da cultura pop tem parte considerável de suas raízes no espetacularizado rock'n'roll. Amaral (2002) explica que,

> [...] esses modelos de consumo e comportamento impõem-se massificadamente em todas as extremidades do planeta nas vidas cotidianas de cada um. E é através da mídia que essas culturas se estendem por todas as regiões da Terra, interferindo no conteúdo de diferentes universos mentais, construindo, conforme Chesneaux, 'um imaginário coletivo, compósito e fictício' percebido no mundo globalizado. (CHESNEAUX *apud* AMARAL, 2002; AMARAL, 2002, p. 39).

Nesse "imaginário coletivo", através dos processos de escuta, de construção sonora e recepção e interpretação de imagens, formam-se novas formas de sociabilidades: as comunidades de fãs e neotribalismos. A identificação com o consumo de uma estética (som e imagem) seria o principal responsável pela construção de laços afetivos entre esses indivíduos – sendo assim baseada em "futilidades" (a bem dizer, mercantilizadas), em "experiências de estar-junto" e não mais nas "grandes narrativas históricas" – operando consequentemente como "vetor fundamental das sociedades pós-modernas", que são marcadas pelo paradigma de liquidez nas relações. Assim, o consumo vira cultura e as mercadorias (culturais) são utilizadas com a função de criar distinções ou vínculos, onde o capital simbólico negociado é a apropriação desses bens massivos pelos membros desses grupamentos (AMARAL, 2002, p. 37).

Portanto, o rock não se trata apenas de um estilo musical e sim de um movimento que marcou um processo de massificação da cultura global, financiado pela gigantesca máquina capitalista do, então em ascensão, *broadcasting*. Com isso em mente, relembremos que, Jack Shadow – personagem do produtor curitibano Cyro Ridal – recitava nas aberturas do programa Ciclojam[2] a frase célebre de autoria de Pedro do Rosário,

> [...] uma eletrificada mistura espalhou-se pelo mundo contagiando em cheio a juventude. Chocando gerações, questionando instituições e mudando comportamentos. Rebelde, vibrou forte pelos autofalantes, invadiu ouvidos, assaltou cérebros e criou mitos. Instituído, criou novas modas atitudes e concepções. A isto chamou-se rock'n'roll, cultura bizarra, barulhento circo sonoro, indústria de lucro e prejuízo, negócio sujo, divertido produto de entretenimento que se transformou na principal manifestação de arte pop do século e a trilha sonora do fim dos tempos. Rock'n'roll, fútil forma de arte, descartável, volátil e bastarda como toda arte moderna [...] (Pedro do Rosário).

[2] Antigo programa de rádio e televisão que ia ao ar pela Rede E-Paraná (Educativa), uma emissora estatal.

Há uma questão bastante problemática – e também produtiva – acerca do "pop/rock". Partindo dessa natureza dúbia, sendo ao mesmo tempo expressão cultural (rock) e mercadoria massiva (pop), o rock é recheado de incoerências – é incoerente em sua própria essência, como já demonstrado pelas questões raciais no contexto de sua gênese. Além disso, a contradição se dá também no fato de a rebeldia e insatisfação com o *status quo* – o qual o rock se lança a transgredir – serem incorporadas pela própria estrutura dominante – a qual o gênero muito se opõe nos discursos das canções. Estrutura essa que, por meio de uma indústria cultural, acaba por transformar o rock – e todos os discursos intrínsecos a ele – em produto comercializado segundo as próprias lógicas e em benefício próprio.

Fato é que essa incoerência é disfarçada pelo véu hipnotizante da espetacularização que, segundo Guy Debord sobrepõe o "parecer" sobre o "ser", codificando um reinado das aparências,

> O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de "o que aparece é bom, o que é bom aparece". A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência (DEBORD, 2006, p. 16).

Durante o séc. XX, o desenvolvimento de tecnologias da comunicação e a ascensão dos grandes oligopólios de mídia de radiodifusão possibilitaram o encurtamento das distâncias inter-relacionais e aumentaram o alcance dos intercâmbios socioculturais entre países, diminuindo o tempo necessário para ocorrerem. A esses fluxos internacionais de mercadorias e culturas denominou-se globalização. Junto com a globalização houve também o aumento da produção cultural para consumo em larga escala – global –, processo que se denominou por massificação.

No célebre *Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, Adorno desconstrói a forma pela qual a indústria fonográfica padroniza as mercadorias culturais e redireciona as massas para um "culto ao estrelato", de forma que as massas não têm uma autonomia na escolha e são induzidas a confundir o ato de gostar com o ato de conhecer. Sobre o consumo do sucesso, assim sintetiza,

> [...] não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição, mas antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio [...] o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido (ADORNO, 1996, p. 74-75).

Assim, massificação é um "instrumento poderoso de dominação cultural" pois transforma os

"indivíduos que formam o corpo social em uma massa humana amorfa sujeita a manipulações". A partir do consumo dos produtos culturais em massa é possível reprimir o desenvolvimento da cultura popular, impedindo-a de contribuir para uma emancipação das classes populares. Dessa forma, Milleco nos relembra a colocação de Adorno: "as massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural" (MILLECO, 1997, p. 7).

A essa questão atual – muito pelo fato da formação de "bolhas refúgio" de consumo personalizado por algoritmos em redes sociais digitais – que, podemos entender como uma relativamente nova situação das massas na cultura, tem-se "a progressiva transformação do ativo – ruidoso e agitado – público popular das feiras e dos teatros no passivo público de cultura convertida em espetáculo para uma massa silenciosa e assustada" (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 60).

Cena musical rock em Curitiba durante a pandemia de COVID-19

Existe rock no Paraná desde, pelo menos, 1956 (SANTOS, 2004; NETO, 2004). E no decorrer das décadas, podemos identificar cenas musicais em torno do gênero na capital paranaense. Bem entendido, por cena musical podemos compreender como,

> (a) congregação de pessoas num eventual lugar; (b) o movimento dessas pessoas entre um lugar e outro; (c) as ruas em que esse movimento toma espaço; (d) todos os lugares e atividades que envolvem e nutrem uma preferência cultural particular; (e) o amplo e mais geograficamente disperso fenômeno no qual esse movimento ou essas preferências são exemplos locais; (f) a rede da atividade microeconômica que alimenta a sociabilidade e a conecta à contínua reprodução da cidade (STRAW, 2006, p. 6, tradução nossa)[3]

Conforme Straw reforça em seus trabalhos, cena é um conceito "deslizante" pois se dá em um *continuum*, não sendo algo "capturável" (1991). Entendemos melhor o que são cenas e, as comprovamos, ao estabelecer um recorte empírico definindo: quem são os indivíduos e comunidades envolvidos – bem como o domínio específico de suas práticas; os lugares desta cena, que são

[3]"[…](a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place (Allor, 2000), (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city's ongoing selfreproduction"

territórios recortados e emossignificados (VERGARA FIGUEROA, 2013) onde se estabelecem essas práticas, e que podem ser físicos ou virtuais; o tempo recortado e as redes e suportes tecnológicos que proporcionam a sociabilidade e as trocas comerciais envolvendo os grupamentos e instituições e que ajudam a moldar o carácter dessas relações – inclusive, atualmente, ajudam a acelerar aquele paradigma de liquidez.

Segundo essa lógica, podemos acessar a cena musical rock de Curitiba a partir de amostras de grupos musicais que se apresentaram em lugares na cidade, compreendendo um recorte temporal condizente com o período pandêmico – que inicia no Brasil a partir de março de 2020.

Baseando-se em uma etnografia na qual utilizou-se também o método da cartografia das regiões sociais desta cena (AUTOR, 2020, p. 211), podemos listar 155 locais de apresentação, dos quais cinquenta (50) foram organizados segundo: localização; subgêneros das práticas musicais neles performadas; capacidade de público; e tamanho dos grupos musicais comportados. Desses lugares, escolhemos cinco expressivos pontos de entretenimento rock para coletar dados acerca das apresentações durante o período pandêmico, dividindo a análise em meses diferentes espaçados durante o recorte e buscando evitar períodos de maior restrição (bandeiras vermelhas) na cidade. É possível ter uma amostra desses locais acessando o QR code da Figura 1.

Figura 1: Mapa dos 50 locais da cena rock
Fonte: AUTOR (2020, p. 220)

Dessa forma, conduzindo uma netnografia – conjunto de métodos para se realizar etnografia *online* (KOZINETS, 2014) – observamos o material de publicidade, disponibilizado nos perfis do Instagram dessas instituições, referente às atrações musicais de rock nos meses de abril de 2020 no Tork'n'Roll; agosto de 2020 na Pedreira Paulo Leminski, porém coordenadas pelo bar Crossroads; novembro de 2020 no Hard Rock Café Curitiba; maio de 2021 no Sheridan's Irish Pub; e julho de 2021 no Clay Highway. Nos preocupamos em coletar além da agenda cultural desses espaços, algumas imagens dos grupos musicais presentes no material público de divulgação, com o intuito de

contextualização extramusical. O material completo desse recorte pode ser acessado através do QR code disponibilizado na Figura 2.

Figura 2: Apresentações em locais da cena rock curitibana durante a pandemia
Fonte: https://bityli.com/aKiRl

Analisando o material, verificamos que os grupos musicais, em geral, correspondem a bandas *cover* que, segundo Shuker (1999), performam repertório de outros grupos de renome, geralmente mesclando canções esteticamente próximas, porém podendo ser de artistas diferentes – uma espécie de *playlist* performada ao vivo.

O extremo de *banda* cover é aquela que tenta simular a original, em uma espécie de simulacro, copiando trejeitos, timbres, vestimentas, instrumentos e atitudes. Ainda nesse espectro, tem-se uma categoria de banda *cover* que não procura ser tão fiel aos aspectos extramusicais, denominadas comumente na cidade como "bandas tributo". Essa categoria pode escolher repertório de apenas um grupo de renome ou montar apresentações com em torno de quatro referências principais. Percebemos que nesse recorte metodológico há uma grande quantidade desses grupos, sendo por exemplo, *covers* e tributos referenciando artistas internacionais, como: Elvis Presley; Bon Jovi; Aerosmith; Queen; ACDC; Pink Floyd; Guns'n'Roses; Metallica; Nazareth; Janis Joplin; Ozzy Osbourne; Pearl Jam; e Led Zeppelin. E nacionais, sendo: Capital Inicial; Legião Urbana; Roupa Nova; e Charlie Brown Jr.

Há ainda nessa amostra grupos que fazem de seus repertórios *playlists* de subgêneros do rock, anunciando as apresentações com dizeres como "rock'n'roll, *indie* e grunge"; "hits 80"; "clássicos do rock"; entre outros. Não encontramos nesse material nenhuma publicidade referente a apresentações exclusivamente autorais.

Rock curitibano e a (de)colonialidade

Como discutimos no começo deste artigo, o rock n´ roll, ao longo de sua história, se expande

territorialmente em um mundo interações sociais cada vez mais globalizadas com os avanços na comunicação digital. Não seria exagero afirmar que existem apreciadores do gênero em parte dos povos das civilizações ocidental e também da parte oriental. Apesar de possuir uma estética, com o passar do tempo houve uma ressignificação que gerou produtos em muitas vezes apontando direções opostas como intercultural e colonial. O rock n roll em diversas situações é apontado como um agente colonizador nos debates sobre identidade musical.

Em um cenário de pandemia, onde as relações pessoais muitas vezes se restringem ao contato virtual, faz com que a ideia de globalização tenha maior relevância. Com as facilidades na comunicação e uma produção cada vez maior na América Latina, por exemplo, é importante citar a interculturalidade na busca de ultrapassar o pensamento eurocêntrico que em muitas vezes se torna excludente e hegemônico. Assim, é importante pensar o decolonial, transgredindo o colonialismo, mas sem negá-lo, o que poderia ser sugerido pelo termo decolonial. De acordo com Eduardo Moura

> O sentido decolonial implica pensar a partir das categorias não incluídas nos fundamentos do pensamento ocidental; implica legitimar formas de pensar e conhecer gestadas apesar dos silenciamentos/apagamentos teóricos e da inferiorização de pensadores e pensadoras de contextos não-europeus, especialmente da América Latina. (MOURA, 2019, p. 317-318)

Este tipo de pensamento decolonial contribui também com o rompimento de binarismos tão comuns, como branco/preto; alto/baixo; feminino/masculino; rico/pobre, que acabam por excluir todas as possibilidades que podem coexistir entre um e outro e suas interrelações. Para Vera Maria Candau e Kelly Russo

> A afirmação das diferenças – étnicas, de gênero, orientação sexual, religiosas, entre outras – se manifesta em todas as suas cores, sons, ritos, saberes, crenças e diversas linguagens. As problemáticas são múltiplas, visibilizadas pelos movimentos sociais, que denunciam injustiças, desigualdades e discriminações, reivindicando igualdade de acesso a bens e serviços e reconhecimento político e cultural. Esses movimentos nos colocam diante da realidade histórica do continente, marcada pela negação dos "outros", física ou simbólica, ainda presente nas sociedades latino-americanas. (CANDAU e RUSSO, 2010, p. 153 e 154)

Com sua população multifacetada, Curitiba abriga um número expressivo de etnias. A cidade possui um cenário propício a criação, pois a diversidade cultural pode gerar novas referências, resultando estas em criações com traços de originalidade. Os grupos de rock autorais e covers coexistem no espaço físico da cidade e muitas vezes compartilham dos espaços para shows, mas na

prática a demanda é desigual. A alta procura das casas por grupos que interpretam músicas já conhecidas pelo público pode demonstrar uma imagem distorcida da cidade onde parte da população consome o gênero rock. Este comportamento pode partir do pressuposto da colonialidade sobre uma ótica eurocêntrica diante do capitalismo, comum na América Latina. Quijano afirma que

> Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida (QUIJANO, 2005, P.129).

A predominância do repertório cover nos espaços físicos (pré-pandemia) e virtuais que tocam rock em Curitiba, indicam uma gama de fatores que denotam traços do pensamento colonial, onde a visão de que o que é de fora possui maior relevância do que produzido na cidade. Com a chegada da pandemia do Coronavírus, existe a possibilidade de uma pesquisa netnográfica dedicada ao ambiente virtual, levando em consideração o recorte dos anos de 2020 até o presente momento. Com pouco auxílio do poder público, muitos destes artistas periféricos tem passado por uma série de dificuldades e com poucas perspectivas de melhora. Com efeito, o panorama atual é de incerteza.

Considerações transitórias:

O objetivo deste artigo foi de situar o rock como uma prática cultural recorrente na cidade de Curitiba. E partindo dessa premissa, discutir como, durante a pandemia da COVID-19, a música autoral de grupos locais identificados com subgêneros roqueiros tem sido invisibilizada em muitos dos espaços de apresentações da capital paranaense.

O itinerário que nos pareceu adequado para realizar essa discussão passou, num primeiro momento, por contextualizar o rock como um gênero musical razoavelmente codificado em expectativas sonoras e extra-sonoras que, entretanto, se desdobram em diversas subdivisões – isto é, subgêneros. Por outro lado, também nos pareceu pertinente reconhecer que a expansão do rock no ocidente e oriente a partir do que entendemos como globalização, se deu no bojo de um processo de produção cultural de massa no sistema capitalista e de sociedade do espetáculo.

Em seguida, estabelecemos que teríamos uma cena musical rock de Curitiba no período pandêmico, iniciado em março de 2020. Nesta cena, acessada sobretudo a partir de técnicas da

netnografia, observa-se que os grupos musicais neste período majoritariamente optam por repertórios *cover* em detrimento de autorais, respondendo a uma demanda por entretenimento mais rentável para os atores envolvidos. Sendo assim, inferimos que essa predominância por repertórios que não sejam autorais representam indícios de um pensamento colonial, que tende a sobrevalorizar o que é produzido fora da cidade.

Com efeito, é preciso reconhecer o caráter exploratório da presente pesquisa, em que este texto corresponde a um documento desta fase de tateio e discussões prévias com vistas de se estabelecer uma problemática mais encorpada. Seguramente, com o avanço do trabalho de campo e o refinamento teórico-metodológico sempre em conformidade com as demandas da dimensão empírica, serão consolidados novos apontamentos para o desdobramento do trabalho investigativo.

Referências

ADORNO, Theodor, W. Adorno: textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AMARAL, Adriana. Rock e imaginário: as relações imagético-sonoras na atualidade. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 18, p. 34-43, 2002.

AUTOR. Rock em Curitiba: A Cena Musical, seus agentes, espaços e relações com as inovações digitais entre 2005 e 2019. 295 f. Dissertação (Mestrado em Música) Departamento de Artes (Deartes), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma Estética do Rock. Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 51, p. 15-23, 1993.

BELLEST, Christian; MALSON, Lucien. Jazz. Campinas: Papirus, 1989.

BLACKING, John. Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

CANDAU, Vera Maria e RUSSO, Kelly. Interculturalidade e Educação na América Latina: uma construção plural, original e complexa. *Rev. Diálogo Educ*., Curitiba, v. 10, n. 29, p. 151-169, jan/abr. 2010.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: Uma História Social. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KOZINETS, Robert, V. Netnografia: Realizando Pesquisa Etnográfica Online. Porto Alegre: Penso, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos Meio às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MERCER, Eduardo. Sob uma fina camada de gelo: o rock autoral e a alma arredia de Curitiba. Curitiba: Edição do autor, 2017.

MILLECO, Ronaldo Pomponét. Ruídos da Massificação na Construção da Identidade Sonora-Cultural. Revista Brasileira de Musicoterapia. São Paulo, v. 2, n. 3, p 5-15, 1997.

MOURA, Eduardo Junio Santos. Des/obediência docente na de/colonialidade da arte/educação na América Latina. 313 *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 313-325, maio/ago. 2019.

NETO, Manoel, J., Souza. A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004.

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.117-142.

SHUKER, Roy. Vocabulário de Música Pop. São Paulo: Hedra, 1999.

SANTOS, Marcio José W. Os Curitibanos e o Rock'n'Roll. A chegada do Rock a Curitiba (1956-60). In: NETO, Manoel J. de Souza; In: A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense. Curitiba: Ao Quatro Ventos, p.144-152, 2004.

SOUSA, Rainer Gonçalves. Rock, uma trajetória entre história e música. Simpósio Nacional de História, v. 24, São Leopoldo: Unisinos, 2007.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e-Compós, v. 6, p. 1-16, 2006.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. Cultural Studies v. 5, n.3, p. 361-375, 1991.

VERGARA FIGUEROA, Abílio. Etnografia de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad. Ciudad de México: Navarra, 2013.

VILLAÇA, Renato Costa. O Rock e as bases de uma cultura musical pop. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, v. 2, 2002.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

MEU SUJEITO DE PESQUISA É POLUIDOR SONORO: REFLEXÕES SOBRE A DIMENSÃO FISICOACÚSTICA DO SOM NA ETNOMUSICOLOGIA

GT "POLÍTICAS DA ESCUTA: ENTRE O FISICOACÚSTICO E O SIMBÓLICO, O ESTRANHO E O FAMILIAR"

Juliana Carla Bastos (Universidade Federal da Paraíba)
jcb@academico.ufpb.br

Resumo: Este artigo, situado na área de etnomusicologia e no campo dos *sound studies* tem como objetivo problematizar o lugar da discussão fisicoacústica do som na etnomusicologia. Fundamentado no conceito de *ética sonora* (BASTOS, 2019), o trabalho aborda publicações que fusionam a atuação do etnomusicólogo com a do investigador sonoro (CLAYTON, 2005; GAUTIER, 2012, 2015; DAUGHTRY, 2020; BASTOS, 2012, 2020; TROTTA, 2020), para refletir sobre a pertinência de uma ampliação ética da atuação do etnomusicólogo dentro dos parâmetros metodológicos possíveis. As considerações feitas aqui alertam sobre a desproporção de menção entre as dimensões simbólicas e fisicoacústicas do som nos trabalhos acadêmicos, considerando-o tanto como como potência simbólica ética e/ou necessária, quanto como problema fisicoacústico que se desdobra em contextos de poluição sonora e demais comoções sociais.

Palavras-chave: Som fisicoacústico, som simbólico, ética sonora, etnomusicologia, *sound studies*

My research subject is a sound polluter: reflections on the physicoacoustic dimension of sound in ethnomusicology

Abstract: This article, grounded in the fields of ethnomusicology and sound studies aims to problematize the position of the physicoacoustic discussion of sound in ethnomusicology. Based on the concept of sound ethics (BASTOS, 2019), the paper addresses publications that merge the works of the ethnomusicologist with the sound researcher (CLAYTON, 2005; GAUTIER, 2012, 2015; DAUGHTRY, 2020; BASTOS, 2012, 2020; TROTTA, 2020), to reflect on the relevance of an ethical expansion of the work of the ethnomusicologist within the possible methodological parameters. The considerations made here alert us about a disproportionate mention between the symbolic and physicoacoustic dimensions of sound in academic works, considering it both as an ethical and/or necessary symbolic power, and as the physicoacoustic problem that unfolds in contexts of overcoming sound and other social commotions.

Keywords: Physicoacoustic sound, symbolic sound, sonorous ethics, ethnomusicology, sound studies

Introdução e Objetivo

Ante a diversidade de manifestações e contextos sonoros possíveis de serem investigados pela etnomusicologia, a escuta pode desdobrar-se em muitas nuances e estranhamentos necessários ao pesquisador que adentra o campo de pesquisa, o que tornou-se sensivelmente mais perceptível após o início da pandemia de COVID-19. A premissa de uma escuta em alteridade que está na gênese da área vem sendo problematizada diante de hegemonias diversas que enfrentamos ao discutirmos um fenômeno tão complexo como o som. Na presente reflexão, tal gama de possibilidades está conectada a discussões do campo dos *sound studies*, abordando o som como experiência musical e discurso verbal (CLAYTON, 2005), as sensíveis fronteiras do silêncio como silenciamento (GAUTIER, 2012, 2015), estruturas de escuta (DAUGHTRY, 2020), e os conceitos de ética sonora (BASTOS, 2019, 2020) e de disposição do auditor (TROTTA, 2020). Fundamentado nesse arcabouço teórico, o artigo tem o objetivo de refletir sobre o lugar da dimensão fisicoacústica do som na discussão etnomusicológica e seu potencial impacto nos resultados e nas reflexões da discussão simbólica.

Algumas questões norteadoras para nos guiar pelo texto: (1) A partir de que momento de uma investigação é possível admitirmos que, além dos sujeitos de pesquisa, podem existir também sujeitos incidentais de pesquisa, que assim se tornam por sua simples condição de ouvintes funcionais?; (2) Munido de alteridade de escuta, estaria contido no papel e/ou na responsabilidade do etnomusicólogo, se não a abordagem, ao menos a menção aos efeitos sonoros que seu contexto de investigação promove/provoca no entorno de onde acontece?; (3) Uma vez ciente da condição de poluidor sonoro de seu sujeito de pesquisa, até onde seria ético cientificamente mencionar ou omitir questões sonoras referentes a sofrimento, adoecimento, conflito e violência decorrentes disso?

Tais provocações não estão postas aqui para ir de encontro ou diminuir a importância da investigação simbólica que estaria sendo realizada, mas sim propondo que adicionemos uma nuance pouco mencionada ao contexto: a dimensão fisicoacústica. O som, antes de ser significado, afeto, pertencimento, é um fato acústico do qual não conseguimos nos abster (BASTOS, 2012, p. 113). A proposta desse texto não é uma insinuação de conivência do pesquisador com alguma questão sonora conflituosa entre pesquisados e pessoas próximas, mas

um convite a pensar sobre algo que acontecerá em cem por cento das vezes: o som soará como um fato acústico e concreto para todos os que possuem aparelho auditivo funcional – os que querem estar envolvidos e os incidentais. Brincantes e seus vizinhos não brincantes. Músicos da orquestra e administradores que trabalham no prédio ao lado. Foliões e internos do hospital que fica a duas ruas da quadra de ensaio. Banda tocando no bar e os moradores do entorno. Todos receberão, a princípio, uma onda sonora amoral. O que vai decorrer disso para as pessoas incidentais desses exemplos é o que nos interessa.

A ocorrência de poluição sonora, vinculada ou não à dimensão musical, é o que faz muitas pessoas prestarem atenção ao ambiente sonoro, geralmente de forma temporária, enquanto o som está ocorrendo. Como elemento não palpável, mas existente, o som nesse sentido se torna extremamente delicado de ser encarado e principalmente resolvido quando motivo de impasse. Sendo efêmero, ainda assim ele é potente para gravar na memória emoções diversas e no corpo sensações múltiplas, dentro de uma gama considerável de acepções que congrega ideias de amor, alegria, prazer, e também de loucura, incômodo, tortura. Essa é uma das constatações que demonstram porque as legislações sonoras são comumente ineficazes mundo afora, e porque questões de poluição sonora e perturbação do sossego são quase sempre um campo minado e extremamente delicado, no qual os "feridos" são invisíveis (BASTOS, 2019, p. 129; 2020, p. 99).

Dimensão simbólica e dimensão fisicoacústica do som

A discussão proposta neste artigo está embasada no conceito de ética sonora (BASTOS, 2019, p. 203), uma práxis resultante da simbiose observada contextualmente entre dimensões fisicoacústicas e dimensões simbólicas que permeiam o som em suas inter-relações com a sociedade, considerando 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. As dimensões fisicoacústicas do som englobam aspectos fisiológicos e acústicos como nível de pressão sonora, poluição sonora, perturbação do sossego e fisiologia do som. São mais objetivas e possuem maior 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, são mais subjetivas, 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 diversidade de significados e importâncias a depender do contexto sonoro do qual se fala.

Para começar a se pensar sobre a dimensão fisicoacústica, é necessário um exercício de desprendimento que evoque uma adição de nuances à alteridade de escuta que o etnomusicólogo já busca construir, porque a princípio o som é amoral, fenômeno acústico, fato concreto. Nós é que, munidos de simbolismos, damos sentido e uso a ele após filtrá-lo por aceite, recusa, afeto, tolerância, etc. Quantos etnomusicólogos estão dispostos e/ou preparados para incluir em sua escuta de campo a dimensão fisicoacústica? Quantos poderão atestar que seus sujeitos de pesquisa, apesar de simbolicamente estarem exercendo seus direitos de expressão e de necessidade estética, também estão causando uma grande comoção ao entorno e tornando-se um problema acústico? Há algo que justifique esse montante fisicoacústico? Se sim, isso aparece claramente relatado nos resultados? Se não, quais são as opções e as obrigações desse pesquisador ao publicar seus dados e análises? O que mencionar e de quais formas? Quais serão os desdobramentos disso para os sujeitos voluntários da pesquisa? E, importantíssimo considerar, quais serão os desdobramentos para o entorno (os sujeitos incidentais)?

Nossa abordagem metodológica em campo é definidora do entendimento do fenômeno sonoro e de uma publicação eticamente eficiente para os envolvidos. Em tratando-se de manifestação sonoromusical, a ideia de envolvidos pode ser mais abrangente do que pensamos. Um trabalho que trate de aspectos simbólicos do som, mas que não aborde questões fisicoacústicas, pode ser surpreendido com a afirmação contida no título deste artigo. Embora seja importante valorizar e respeitar os significados e valores que permeiam uma música e as relações que as pessoas estabelecem com ela, é primordial também ter ao menos a ciência de que isso tudo faz parte de um conjunto de direitos e formas de identidade cultural que não pode ser sobrepor ao conjunto de direitos do outro. Sendo assim, considerar apenas a dimensão simbólica em detrimento da fisicoacústica pode turvar a identificação de um problema de saúde

ou comoção que está sendo causado no entorno justamente por uma manifestação musical considerada válida, importante de ser mantida e necessária, sendo bastante difícil e delicado falar isso para o sujeito que integra essa manifestação.

Da mesma forma, um trabalho que fale dos aspectos fisicoacústicos do som, mas que não englobe questões simbólicas, acaba por empobrecer a leitura daquele fenômeno. Talvez o melhor exemplo aqui seja o texto legislativo vigente no Brasil sobre o aspecto sonoroambiental, que opera sob tutela quantitativa e unicamente com o parâmetro sonoro da intensidade. Assim, se o som tem duração longa ou se está intenso, mas ainda dentro dos limites permitidos por lei e aferidos pelo decibelímetro, mesmo que o reclamante esteja visivelmente estressado, não há nada que legalmente se possa fazer. Considerar a dimensão fisicoacústica em detrimento da simbólica desumaniza o fato e o desloca da realidade.

Para estudos acadêmicos de música, a dificuldade reside também na limitação que temos como área de identificar em que ponto a análise da situação deve passar do âmbito fisicoacústico para o âmbito simbólico ou vice-versa (BASTOS, 2012; 2019). Um músico que faz uso da intensidade sonora ou de graves contundentes está demonstrando seu trabalho performaticamente até que ponto? Onde está e quem define a linha tênue que separa arte de perturbação? Será que é possível discutir a dimensão fisicoacústica sem ferir a dimensão simbólica? É nesse ponto nevrálgico que o conceito de ética sonora opera, entre essas duas dimensões de investigação do som, na medida do possível dentro de cada contexto, para entender como essas inserções, poderes e significados sonoros funcionam ali. “A ética sonora entende o outro na medida em que é entendida, porque é um processo de construção coletiva” (BASTOS, 2019, p. 315).

Dimensão fisicoacústica em etnomusicologia e em *sound studies*: um tema a ser estudado ou mero meio para se chegar à discussão do som simbólico?

A etnomusicologia tem a investigação da dimensão simbólica da música como centro de interesse a partir do qual podem se capilarizar relações diversas. Haveria, entre tais relações, espaço para discutir som e música com ênfase fisicoacústica? Mesmo sabendo que a espinhosa discussão sobre som e ruído já zarpou a muito tempo da ideia binária de som que incomoda e

som que não incomoda, ainda assim, tais extremos devem ser considerados e validados, porque há o perigo do relativismo ineficiente se travestir de equilíbrio dialógico (BASTOS, 2019, p. 328).

A tendência de abordagem ressignificante do ruído nesse campo demonstra possibilidades de abordagem dele como ferramenta em vez de impedimento, o que amplia a ideia de escuta em alteridade. Daughtry (2020), em investigação sobre os sons da guerra do Iraque, faz menção à importância de considerarmos tais extremos como o binário que é necessário para viver, qual seja, sons que conectem a pessoa minimamente ao seu estado de humanidade. Observando as relações entre seres humanos e som, uma vez que a ideia de som contém e extrapola a ideia de música, o autor defende que os sons, no contexto da guerra, são estruturas, são certezas que as pessoas nessas zonas de combate precisam para viver e para manter a sanidade. Apesar de se declarar cético com relação à ilusão de estabilidade do mundo e das coisas, o autor reconhece a existência e a importância das estruturas da audição quando investigadas relações entre sons e traumas. Num contexto de guerra, ver é arriscar ser visto. Assim, os atos de escuta tomam um lugar importantíssimo como tática de sobrevivência. Ver através do som é uma ação onipresente e, portanto, reforçadora da violência em curso. Fisicoacusticamente falando, o som é um fenômeno, como outros quaisquer, mas é também o "ambiente insistente dentro do qual outros fenômenos são experienciados" (DAUGHTRY, 2020, p. 62). Num extremo como a guerra, sons que implicam permanentes e profundos danos psicológicos são difíceis ou impossíveis de serem descritos em terminologia, tratados como textos ou interpretados, ouvidos ou presenciados. "Quando a escuta acaba e a exposição crua começa, quando o som não anuncia mais a morte e a destruição por seus indícios, mas cria morte e destruição psicológica a partir de sua pura materialidade- esse é o ponto final diante do qual devemos calibrar a relação entre o som e a violência" (ibidem, p.68).

Diferentemente de Daughtry, mas com sentido também importante para essa discussão, Trotta se propôs especificamente a discutir a espinhosa questão da música que incomoda (2020) a partir do conceito de disposição do auditor, junção da ideia de "disposição estética", de

Bordieu[1], com o conceito de "auditor", de Daughtry[2], para falar sobre o sentimento de sentir-se invadido pelo som e do problema que pode se tornar a ruidagem causada por uma música tocada em um espaço físico compartilhado. Ambos os conceitos geradores do conceito que o autor explora partem da ideia de "posição" ocupada pelo auditor, que atua em sua disposição para ouvir, considerando aspectos como classe social, local de nascimento, conjunto de capital cultural, expectativas sobre o som ambiental e o espaço que é compartilhado no momento da audição. Ao mencionar discordâncias entre músicos que tocam na quadra de São Salvador, no Rio de Janeiro, e moradores das imediações por conta do volume das músicas praticadas de segunda a sexta até tarde da noite, o autor pontua que músicos engajados em performances consideradas de ativismo cultural são bastante reativos a quaisquer imposições feitas à sua arte, o que acontece geralmente por coerção do estado, comerciantes e residentes. "Para esses músicos, o público se sobrepõe ao privado" (TROTTA, 2020, p. 74). Semelhante constatação já foi apontada por mim como uma lacuna importante na discussão da área da música e ausente na formação de músicos (BASTOS, 2019, p. 267; 2020, p. 189).

Algumas faces do poder sonoro aparecem atreladas à ideia de superioridade que busca silenciar a outra parte através de uma figura de autoridade (GAUTIER, 2015), que pode se materializar na figura do músico, do policial ou do político, por exemplo. Essa roupagem pode vir atrelada a uma certa noção de imunidade para atuar política e socialmente, consolidando, no campo da ação, diferentes pesos e medidas para casos semelhantes, mas com atores diversos (BASTOS, 2019, p. 245). Os modos de circulação de sons, sobretudo a partir dos anos 2000, sofreram transformações importantes no que tange à tecnologia, economia e estrutura, ocasionando um aumento da significação do âmbito acústico em análise, engajamento estético e modelos de teorização, coincidindo com o período em que vários cientistas de outras áreas de humanas e ciências sociais começaram a se interessar pelo estudo da música popular (GAUTIER, 2012, p. 388). Tudo isso, segundo Gautier, move estruturas e relações entre estudiosos da América Latina e entre as pesquisas que retratam Norte e Sul globais, porque atravessamos uma época em que o aspecto aural está sendo colocado finalmente em mesmo

[1] BORDIEU, Pierre. *Distinction:* a social critique of the judgment of taste. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
[2] DAUGHTRY, J. Martin. *Listening to war.* Oxford: Oxford University Press, 2015.

grau de importância com o oral. Com o intuito de localizar sons globais assim como globalizar sons locais, a autora pontua que um dos aspectos mais arrebatadores da atual recontextualização dos sons tem sido o quanto das ideias originalmente conectadas a noções de folclore musical têm retornado sob novas guisas e novos pretextos ativistas para explicar modos de significação de diferentes tipos de música (GAUTIER, 2012, p. 390):

> Este momento de intensa e paradoxal recontextualização de sons, sua relação com a estruturação do conhecimento sobre música e a ascensão do aural como uma categoria teóricoanalítica como crucial para a alta modernidade, não pode mais ser explicado através de recursos amarrados a noções de retradicionalização (como *revivals*) ou, por outro lado, aos usos da ideia de hibridez como um sinônimo para a fusão musical. Ele necessita de uma reconceitualização fundamental no que se refere às dimensões temporais e espaciais do sonoro e seus significados existenciais e epistemológicos sob as mutantes condições tecnológicas e sociais do mundo globalizado (GAUTIER, 2012, p. 392, tradução minha[3]).

Embora o texto em questão tenha como objeto a discussão da esfera aural pública na América Latina num sentido de olhar para músicas ditas tradicionais, o que Gautier pontua e é encontrado também na fala de Daughtry (2020, p. 56) é uma ideia ampliadora do olhar científico pela simples constatação do dinamismo que o sonoro demonstra em muitos contextos de pesquisa no mundo de hoje e com as acepções tecnológicas disponíveis hoje. De acordo com a análise proposta no presente artigo, isso inclui o aspecto fisicoacústico, senão de forma central, ao menos partir de um lugar fundamental.

A escuta etnomusicológica tende a ter uma lacuna entre experiência musical e discurso paramusical não explorado em totalidade por conta do nosso nível meta-discursivo de trabalho - escrever palavras sobre palavras dos outros (CLAYTON, 2005, p. 135). Utilizando o exemplo de intensidade sonora de uma performance de *Shree Raga*, além de analisar o que esse volume significa ao utilizar a capacidade física do espaço para preenchê-lo, Clayton não se furta de observar o quanto o som estava intenso e incômodo na ocasião (ibidem, p. 149). O autor defende que, ao tratar o som musical como complemento ao "texto" musical – ideias que também podem

[3] *This moment of intense paradoxical recontextualization of sounds, its relation to the structuring of knowledge about music and the rise of the aural as a theoretical analytical category as crucial to high modernity, can no longer be explained by recourses tied to notions of retraditionalization (such as revivals) or, on the opposite side, to the uses of the idea of hybridity as a synonym for musical fusion. It actually necessitates a fundamental reconceptualization on the role of the temporal and spatial dimensions of the sonic and their existential and epistemological significance under the changing technological and social conditions of a globalized world.*

ser explicadas em palavras e imagens, são deixadas de lado experiências de formas sônicas (ibidem, p. 138).

Com base em alguns estudiosos da fenomenologia do som, notadamente Albert Bregman e o som fisicoacústico descrito como "processo primitivo", inato e não variável culturalmente, James Gibson e a teoria de percepção ecológica, Don Ihde e as diferenças entre os modos de ouvinte e de observador, Murray Schafer e as noções de espaço acústico e comunidade acústica, e Feld e sua recapitulação do conceito schaferiano de *soundscape*, que contribuiu para o conceito de acustemologia, Clayton nos chama a atenção para o conceito de sujeito ouvinte, sem o qual não existiria o conceito de som. Assim, os fenômenos sonoros só podem ser abordados se forem pensados em termos de interação entre o homem e seu ambiente sonoro, a qual compreende inicialmente o fenômeno físico das ondas sonoras deslocando o ar (CLAYTON, 2005, p.139). O autor defende, nesse sentido, que a etnomusicologia leve em consideração a natureza de seu objeto – a onda sonora, e a experiência dessa natureza do som humano na descrição dos eventos e dos contextos musicais (ibidem, p. 137). Assim, ideias relacionadas à música surgidas em outras áreas que investigam a experiência sonora poderiam ser levadas em conta a fim de superar limitações de suposições textuais e linguísticas inerentes à análise etnomusicológica (ibidem, p. 138).

É sabido e esperado que os autores admitam a importância da escuta em alteridade no conjunto de instrumentos visando a ética metodológica em campo. Nesse sentido, conclui-se essa parte do artigo com uma provocação: a dimensão simbólica do contexto não pode, no texto científico, existir em detrimento da dimensão fisicoacústica, porque todo aspecto simbólico do som tem caracterização fisicoacústica obrigatória, mas nem todo aspecto fisicoacústico tem necessariamente caracterização simbólica.

Considerações: "A dimensão simbólica não pode existir em detrimento da física, mas concomitante" (BASTOS, 2019, p. 315)

As considerações desta reflexão partem da constatação de que a discussão fisicoacústica do som em etnomusicologia ainda é tímida se comparada a aspectos simbólicos - nosso cerne mais clássico de investigação - e a maioria esmagadora dos estudos encontrados está em inglês.

Trabalhos em português são escassos e tal debate, no Brasil, ainda se pauta majoritariamente em questões higienistas. Dito isso, vamos encerrar discorrendo com base nas questões norteadoras.

Retomando a primeira questão, temos que considerar, em primeiro lugar, que o som é fisicamente sentido sempre, ainda que de maneira imperceptível. Essa constatação independe de simbolismos, uma vez que é puramente fisiológica e sensorial. Tal obrigatoriedade poderá ou não trazer consigo elementos que façam com que a dimensão simbólica seja ativada. O que deve ficar evidente, nesse caso, é que, uma vez investigando a dimensão simbólica do som e da música em campo, é interessante ao pesquisador ter em mente que isso decorre de um âmbito fisicoacústico inicial. Este âmbito estará atuando e poderá, de forma importante, evidenciar sujeitos outros que o caminho metodológico inicial não previu, mas que podem trazer à coleta, à análise e aos resultados publicados alguma nuance sutil a respeito daquele contexto social onde a manifestação pesquisada se insere. Isso nos leva à segunda questão.

Sobre a segunda questão, a decisão sobre a abordagem e a utilização dos dados fisicoacústicos na pesquisa etnomusicológica estará a cargo de cada pesquisador, uma vez que a área, como um todo, não exige essa dupla análise. Contudo, uma vez consciente da dualidade descrita neste artigo, poderá o pesquisador dar vazão a ela em sua fala, estando ainda perfeitamente inserido dentro da ideia de escuta em alteridade, ao mesmo tempo em que proporá à área mais uma possibilidade de expansão investigativa. Embora não seja proibida, conseguir trazer à baila a dimensão fisicoacústica com clareza suficiente entre acadêmicos de áreas como a música ainda é um desafio, porque paira no ar um receio de ofender a dimensão simbólica. Em pesquisa anterior, além de comprovar a abstenção da maioria dos músicos, algumas outras profissões que têm algum grau de envolvimento com questões fisicoacústicas também não apresentaram um panorama muito animador. Foram ouvidos músicos, engenheiros, arquitetos, médicos, advogados, donos de casa de show e fiscais ambientais. Embora alguns apresentassem preocupação pessoal, todos afirmaram agir profissionalmente apenas após o som já ter se tornado um problema, reforçando a lacuna social de discussão da dimensão fisicoacústica e contribuindo para os problemas inerentes a ela sejam de difícil resolução (BASTOS, 2019, p. 316).

Estamos diante da necessidade de estarmos fundamentados no ato de ouvir como agente

do processo, considerando, inclusive, antecipações do ato de ouvir como preparação para a escuta fisicoacústica antes de adentrar o campo e ouvir o outro para compreender a fisiologia do som. Se possível, fazer um reconhecimento prévio do entorno físico da manifestação a ser pesquisada, a fim de conhecer sensorialmente suas características. A partir da perspectiva da ética sonora, ouvir a manifestação que será objeto da pesquisa, mas "do lado de fora", da casa de alguém que more próximo, de dentro de ume estabelecimento que fique na mesma rua. Essa escuta fisicoacústica poderá descortinar escutas simbólicas inerentes a ela, vindas desses sujeitos incidentais. É mais do que admitir que temos um corpo, um limite de audibilidade e um limiar de dor. É admitir que o som é um aspecto sonoro ambiental que merece um debate mais consistente do que simplesmente afirmar que poluição sonora deve ser punida. Entre a ocorrência e a punição, há um abismo de oportunidades que se perdem no vácuo do binarismo analítico. Imaginem só as possibilidades de abordagem científica do som ao adicionarmos às nossas escutas tais sutilezas.

Por fim, sobre a terceira questão, a cada vez que substituímos o ouvido pelo decibelímetro, a voz pelo microfone e o interlocutor pelos fones de ouvido e caixas de som, as sutilezas da escuta humana são suprimidas de forma importante, restando-nos, por exemplo, textos legislativos ineficientes, que não falam da realidade, mas de um mundo ideal, e direitos que não são assegurados porque não há clareza do que seria de fato um som que incomoda ou que tortura alguém. Enquanto as dimensões simbólica e fisicoacústica não encontrarem maneiras de caminhar juntas, as sociedades lidarão com a coerção sonora sempre de forma temporária e com a iminência de fracassar, agindo "como um torniquete que ao segurar aquele evento, trabalha para armazenar sua energia potencial. O que acontece quanto tiramos o torniquete?" (BASTOS, 2019, p. 316). As pessoas envolvidas muito provavelmente ficarão mais chateadas, constrangidas, ultrajadas ou ameaçadas do que já estavam e nada se resolve, de fato. Dificilmente, a situação não se repetirá.

Quando a dimensão fisicoacústica atua impedindo atividades ou necessidades primárias da fisiologia humana de acontecerem normalmente, as consequências disso para a saúde física e mental da pessoa poderão influenciar a sua vida de forma profunda. Tal influência, quando negativa, passará invisível e inaudível ao restante das pessoas, porque quem é vitimado pelo som não tem sinais visíveis e, quando tem alguma prova material, como um vídeo, dificilmente

consegue ir em frente na tentativa de conseguir a resolução real – e não temporária - do problema, que retorna quase sempre de forma piorada pelo ultraje ou pela represália do poluidor. Debates complexos como esse fazem da poluição sonora um dos maiores problemas da atualidade. A delicadeza dessa questão, caso esteja sendo ocasionada pela manifestação pesquisada por alguém, deveria aparecer nos resultados da pesquisa, possibilidade que pode se manifestar pelo simples ato do pesquisador admitir que sua alteridade escuta desenvolva uma capilarização a mais.

Referências

BASTOS, Juliana Carla. *Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa*. João Pessoa, 2019. 353 f. Tese (doutorado em etnomusicologia). Universidade Federal da Paraíba. (Centro de Comunicação, Turismo e Artes).

_____. "Eu ouço o que sei ouvir. O resto, eu sinto...": a cultura e a sociedade no processo de escuta consciente. In: *Anais do III Encontro Regional Nordeste da ABET/I Encontro Regional Norte da ABET*. Salvador, 2012.

_____. Ouvido pensante ou ouvido neurótico? Atuação científica e simbolismo sonoro sob o frame da paisagem. In: CASTANHEIRA, José et al. (Eds.). *Poderes do som:* políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular Livros, 2020. p. 179-193.

CLAYTON, Martin. Toward an ethnomusicology of sound experience. In: STOBART, Henry. (Ed.). *The new (ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2005. p. 135-163.

DAUGHTRY, J. Martin. Estruturas de escuta na guerra, ou quando o som é mais do que um som. In: CASTANHEIRA, José et al. (Eds.). *Poderes do som:* políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular Livros, 2020. p. 55-72.

GAUTIER, Ana María Ochoa. Silence. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). *Keywords in Sound*. London: Duke University Press, 2015, p. 183-192.

_____. Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. In: STERNE, Jonathan (Ed.). *The sound studies reader.* New York: Routledge, 2012. p. 388-403.

TROTTA, Felipe. *Annoying music in everyday life*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O SOM DOS OUTROS:
INDIVIDUALISMO E ALTERIDADE NA MÚSICA QUE INCOMODA

GT 15 "POLÍTICAS DE ESCUTA"

Felipe Trotta (UFF)
trotta.felipe@gmail.com

Resumo: O texto interpreta de que modo os incômodos musicais são construídos a partir de uma perspectiva individualista, na qual os "outros" são entendidos como agentes causadores de intrusões, violências e imposições. Baseado em 70 entrevistas realizadas durante cinco anos de pesquisa, este artigo levanta questões sobre a forma como o individualismo é um ponto de partida para percepções sonoras e julgamentos de valor sobre os outros.
Palavras-chave: Incômodos musicais. Som. Individualismo. Alteridade.

The sound of the others: individualism and otherness in annoying music

Abstract: This text interprets the way through which annoying music is entangled with an individualistic framework. Within this perspective, the "others" are taken as protagonists of disturbance, impositions, and violence. Based in 70 interviews done throughout five years of research, this article develops how individualism is a starting point that frames sound and value judgments over the others.
Keywords: Annoying Music. Sound. Individualism. Otherness.

Introdução

Não é muito arriscado afirmar que boa parte de nossa percepção sonora é realizada de forma involuntária. Os sons e músicas que irrompem em nossas vidas cotidianas com frequência são classificados como incômodos. Neste texto, busca-se interpretar de que forma este julgamento negativo está entrelaçado com modos de existência pautados num viés individualista que define os modos de relações com os outros. Ouvir sons e músicas alheias é entrar em contato acústico com outros indivíduos ou grupos sociais, produzindo avaliações sobre quem são e toda uma ampla gama de julgamentos de valor sobre a experiência sonora e seu(s) agente(s).

A reflexão sobre incômodos musicais aqui apresentada é resultado de uma pesquisa realizada entre

2015 e 2020, que culminou com a publicação do livro *Annoying Music in Everyday Life* (Bloomsbury, 2020). Nesta publicação, a partir de entrevistas realizadas com cerca de 70 participantes, são discutidos aspectos apontados como incômodos da experiência sonora, com interpretações sobre a dimensão espacial da posição dos ouvintes em relação à fonte sonora, sobre o reconhecimento estético da música classificada como incômoda, que amplia ou neutraliza a sensação de desagrado e, ainda, sobre a percepção de tal experiência indesejada como uma manifestação de violência, com variados graus de intensidade. As entrevistas formaram uma base empírica de sustentação das reflexões do livro. Neste texto, apresentarei um enfoque maior no plano conceitual, desenvolvendo um debate sobre a construção da alteridade a partir da experiência sonora e musical indesejada. A hipótese que inspira o trabalho é de que o individualismo é aspecto norteador de nossa existência social desde a modernidade.

Quando alguém classifica uma experiência sonora como "chata" ou "incômoda", o que aparece em primeiro plano é uma relação. Uma relação, em primeiro lugar, entre o "ouvidor"[1] e a música em si. A música perturba uma esperada privacidade acústica, tornando-se um intruso indesejado. Em segundo lugar, a música que incomoda é o resultado de um julgamento que revela uma relação entre o ouvidor e outras pessoas que (supostamente) têm o poder de controlar a música, escolhendo o momento, o artista, o repertório e o volume dessa execução. Esse "outro" pode ser um indivíduo, um agente abstrato e impessoal ou um grupo. O tipo de alteridade sobre a qual esta relação está sendo experimentada é determinante da forma como a irritação será mais ou menos tolerada.

A ideia de alteridade não se refere necessariamente a uma cultura distante, a uma população exótica ou a um grupo étnico. O "outro" que impõe sua presença através do som é, muitas vezes, alguém que partilha com o indivíduo "incomodado" a maioria dos marcadores sociais. Mais do que um outro preexistente, muitas vezes é precisamente a experiência musical que configura a construção desta alteridade, não como uma tensão entre identidades estáveis, mas sob a forma de um conflito momentâneo. Além disso, a música envolvida não precisa necessariamente ser ouvida como "estranha" ou parte de um repertório desconhecido e de um conjunto de convenções. Uma música

[1] O termo "ouvidor" é usado aqui para designar uma relação ativa do agente humano com o som ouvido, na qual são construídos juízos de valor. A palavra é empregada em português normalmente para referir-se a um ofício de escuta de reclamações institucionais. A ideia de que tal escuta é processada como um julgamento com possíveis desdobramentos práticos é transposta aqui para a relação do sujeito com o som e com o agente controlador do mesmo. Para maiores elaborações sobre essa ideia, ver Trotta 2020, 2019.

conhecida pode ser até mesmo mais incômoda se o conjunto de julgamentos associados avaliar a experiência como inoportuna.

O outro que soa

Em seu livro *Frames of war*, Judith Butler indaga o que é uma vida. Essa interrogação um tanto inquietante leva ao desenvolvimento da ideia de que a própria apreensão de "vida" se confunde com operações de poder que separam vidas valiosas e indignas. Em outras palavras, "certas vidas são percebidas como vidas, enquanto outras, embora aparentemente vivas, não assumem a forma perceptiva como tal" (Butler, 2009: 24). Essa afirmação se sustenta principalmente na ideia de que viver é algo precário, uma vida está sempre sob ameaça de morte e lesões. Para a autora, um dos aspectos relevantes para caracterizar a ideia de precariedade da vida é a situação social de dependência mútua, que fragiliza os indivíduos em sua existência. Desta forma, "precariedade implica viver socialmente", apegar-se ao outro como condição de sobrevivência. "Implica exposição tanto aos que conhecemos como aos que não conhecemos; uma dependência em pessoas que conhecemos, ou mal conhecemos, ou não conhecemos absolutamente" (Butler, 2009: 14). No entanto, essa dependência é vivenciada de forma distinta entre aqueles que são entendidos socialmente como possuidores de vidas válidas e aqueles destituídos desse entendimento. O elemento-chave dessa distinção, para a autora, é o que acontece quando uma vida se perde ou, mais precisamente, o que *pode* acontecer caso uma vida seja perdida. O luto potencial é uma questão fundamental que é assegurado às vidas valoráveis e negado às vidas classificadas como indignas. Vidas que "não são consideradas como potencialmente sofríveis e, portanto, válidas" estão sujeitas à "fome, subemprego, privação legal e exposição diferencial à morte e violência" (2009: 25). Pensando sobre a vida como uma ideia instável, Butler discute as desigualdades de poder em todo o mundo, tendo como eixo articulador a interpretação sobre eventos radicais, tais como guerra, migração em massa, fome e tortura. No entanto, é possível pensar nas implicações de sua perspectiva em situações cotidianas.

Transportar esses pensamentos para as trocas de som e música pode ser proveitoso para adicionar algumas camadas interpretativas ao incômodo causado pela música do outro, que comumente é narrado como algo superficial. Se concordarmos que a precariedade da vida está ligada à nossa dependência mútua, o processo de construção do outro não é simplesmente um esforço para proteger nossa individualidade pessoal, mas um meio para construí-la. O som indesejado produz, portanto,

de forma condensada, a experiência mista de reforço de si, da identidade e individualidade, e uma interpretação repulsiva tanto em relação ao som ouvido quanto àqueles que o controlam. Indo mais longe nessa direção, esses 'outros' que são então definidos como a fonte da perturbação têm sua humanidade diminuída. Suas vidas podem ser, pelo menos por alguns segundos ou mesmo na fantasia hipotética de violência, descartáveis.

Ao discutir as narrativas escritas por viajantes europeus do século XIX na América Latina, Ana Maria Ochoa Gautier observa que sua percepção sobre o ambiente sonoro encontrado entre os trópicos foi narrada com adjetivos negativos de excesso ligados não exatamente aos sons em si, mas aos indígenas que os produziam (Ochoa Gautier, 2014: 32). Essa alteridade radical, segundo a autora, operou como confirmação afetiva de teorias racistas que negavam o reconhecimento dos povos indígenas como "humanos". Suas vocalizações, que intencionalmente desenvolviam-se numa estética borrada entre "fala, melodia e grito", eram frequentemente comparadas aos sons de animais (2014: 41). Do ponto de vista indígena, entretanto, o ato de soar como animais pode ser um meio de lidar com a relação entre o humano e o não humano, entre a natureza e a cultura. Como afirma Viveiros de Castro, a teoria cosmopolítica encontrada em várias obras etnográficas feitas na América indígena está repleta de descrições de

> um universo habitado por diversos tipos de actantes ou agentes subjetivos, humanos ou não - deuses, animais, os mortos, plantas, fenômenos meteorológicos e, muitas vezes, objetos e artefatos também - equipados com o mesmo conjunto geral de perspectiva, apetite e disposições cognitivas: com a mesma alma (Viveiros de Castro, 2014: 56).

Incapazes de ouvir e compreender esta interconexão complexa entre homem e ambiente, o escritor europeu escuta esta distinção borrada como um sinal de inferioridade (Ochoa Gautier, 2014: 61). Uma das passagens mais inspiradas do livro de Ochoa é sua discussão sobre os *bogas*, trabalhadores de barcos que transportavam viajantes pelo rio Magdalena, na Colômbia. Os sentimentos negativos escritos em adjetivações rudes por esses viajantes europeus sobre o som das *bogas se* devem em parte ao fato de que esses sons foram ouvidos por eles enquanto estavam presos em um barco por horas e dias. Compartilhar à força um espaço físico durante o tempo em que uma música desagradável está sendo tocada é uma situação muito incômoda, que pode levar a sintomas somáticos ou a uma escrita raivosa.

Individualidade

Possivelmente, uma das mais importantes contribuições de Tia DeNora em seu livro *Music in Everyday Life* é a maneira como ela molda a conexão de experiência musical com a construção do *self*. Em busca do que ela chama de 'música em ação', DeNora rejeita a ideia de que a música atua simplesmente como um *estímulo* para a reação das pessoas, destacando o papel da agência das pessoas em seus encontros com a música em si, articuladas com o contexto, as memórias, as expectativas e usos que moldam esta experiência. Em suas palavras, o resultado dessa soma "é maior que suas partes" (DeNora, 2004: 43). Portanto, os indivíduos *usam* a música como um *dispositivo*, "como um meio para criar, melhorar, manter e mudar estados subjetivos, cognitivos e corporais" (idem: 49). Algumas de suas entrevistadas mencionaram utilizar a música como um recurso para lembrar de experiências passadas, pessoas e emoções, ajudando-as a construir suas subjetividades e conhecimento sobre quem são e como se sentem e se comportam no mundo. Todos esses processos ocorrem não somente de forma abstrata, mas estão intimamente relacionados com características da experiência sensorial ativada pelos sons, incluindo transformações físicas na respiração, batimentos cardíacos e a percepção de dor e prazer (idem: 76). Consequentemente, a agência das pessoas em relação à música tem um poder muito profundo de regular o humor e as sensações corporais que são a base da autoidentidade. A força e a abordagem inovadora de DeNora repousa na ênfase aplicada ao indivíduo. A maioria dos casos discutidos são sobre experiências musicais controladas pelos entrevistados, o que permite uma abordagem positiva para os poderes de música.

Não obstante, pensando sobre o aspecto penetrante e intrusivo da experiência musical, é possível adicionar uma perspectiva conflituosa nesta narrativa. A música produz o *self*, mas essa construção nem sempre é feita em um ambiente harmonioso, ela é condicionada por vários aspectos que configuram a forma como essa produção vai acontecer. Antes, além e junto com essa "produção de si", enredada pela agência pessoal realizada por indivíduos que controlam a experiência musical, a música *desafia* o *self*. E desafia, sobretudo, pela permeabilidade que a música faz entre as fronteiras do indivíduo, dos outros e da sociedade como um todo (o que, no cotidiano, é sempre uma abstração). Viver em sociedade é um processo contínuo de construção de si e dos outros, uma maneira de

realizar sua individualidade entre outros. O indivíduo que ouve música é sempre atravessado pela sociedade, por outras pessoas ao seu redor, por constrangimentos, situações e códigos de conduta que configuram a forma como esta agência será e pode ser realizada. Apesar disso, as escutas intencionais e privadas formam uma ideia de intimidade que é frontalmente atacada com a invasão de sons externos.

Ao descrever situações em que a música é um elemento de distúrbio, as pessoas dirigem sua raiva para a pessoa que controla o som. Às vezes, a impossibilidade de definir com precisão quem é aquele que controla a música, o incômodo cresce. Como uma funcionária de uma loja de esportes me disse uma vez, a música pop constante em seu local de trabalho lhe causava angústia e estresse, fazendo com que ela pensasse em deixar o emprego, apesar de uma taxa de desemprego crescente no Brasil. Neste caso, o mal-estar individual é percebido a partir de sua falta de controle sobre um som impessoal imposto, que invade seu corpo e perturba a sua saúde. Em outra oportunidade, estava no caixa de uma livraria quando a funcionária se levantou para mudar a música. Seu colega imediatamente pediu para não colocar "música do carnaval" (estávamos em fevereiro). A possibilidade de este tipo de intermediação direta pode diminuir o incômodo causado pela música, no entanto, pode ser transformado em um desentendimento pessoal. Apesar do pedido do trabalhador, a funcionária que foi para mudar a música - e ela parecia ser gerente ou algo semelhante - disse que iria exatamente colocar música de carnaval porque era apropriada para a estação! Mais uma vez, neste caso muito claro, confirmamos que ter controle sobre o ambiente de som é ter o poder, que, por sua vez, está relacionado com outras camadas de relações de poder entre as pessoas.

No entanto, o que eu gostaria de enfatizar aqui é o papel da individualidade nessas relações. Diversos autores apontam que a ideia do "público" tem diminuído em importância durante os últimos cem ou duzentos anos (pelo menos). O "público" é uma ideia geral de encontros coletivos que ocorrem fora do domínio privado, a "casa" íntima e suas estruturas sociais relacionadas, como família, associações, clubes e assim por diante. Como as questões "públicas" tornaram-se menos importantes, o indivíduo ganhou um papel predominante na experiência social. Richard Sennett associa esse movimento ao crescimento da psicologia na sociedade, que disseminou com sucesso o que ele chama de "tirania da intimidade", segundo a qual os desejos, impulsos, sentimentos e bem-estar individuais são as questões mais importantes da vida. Em sua formulação, a sociedade é enquadrada em uma "norma narcísica", que "interpreta as realidades sociais como significativas quando refletem a

imagem de si mesmo" (6793/9346). Nessa tendência, o individualismo é uma característica da modernidade, especialmente a ideia de modernidade nos países ocidentais, incluindo colônias e ex-colônias europeias.

A imagem de Narciso usada por Sennett é interessante, pois tanto imprime uma característica patológica ao comportamento pessoal em relação à coletividade, quanto evoca o mito de um personagem egoísta que cai morto por sua própria beleza. Curiosamente, quando Viveiros de Castro discute a antropologia como um caminho para "descolonizar o pensamento", ele nomeia este esforço de "Anti-Narciso" (2014:43). A abordagem anti-narcisista defendida por Viveiros de Castro confirma inversamente o caráter individualista como característica dominante do cidadão moderno-ocidental. Essa ideia ressoa no trabalho de Muniz Sodré sobre o "pensamento nagô". Tentando construir uma interpretação alternativa à filosofia europeia, Sodré discute mitos e práticas religiosas das diásporas africanas, a fim de apontar para uma forma menos individualista de estar no mundo. Em sua abordagem holística, o autor reinterpreta o conceito filosófico grego antigo de *arkhé* para se referir a um princípio geral que abrange todos os momentos e elementos da existência. Segundo ele, a *arkhé* africana é sentida como uma "irradiação de uma corporeidade ativa, a partir do qual se trata de uma força (*axé*) e seus modos de comunhão e diferenciação" (Sodré , 2017: capítulo 1: 92/105). No pensamento nagô, a música é a mais pura expressão dessa força (*axé*). Essencialmente vibracional e orientada para o ritmo através de canto e de dança, a música é concebida como um rito corporal que alimenta a força existencial do grupo (idem: capítulo 2: 84/137). A interpretação da música e da experiência social que mescla o indivíduo com o grupo, o privado com o público e o pensamento com o corpo é uma torção abertamente assumida em relação ao pensamento cartesiano, uma estrutura que pode oferecer uma abordagem menos desequilibrada entre o *self*, o outro, e o social.

Se a música representa um tipo de experiência que tem o potencial de confundir os limites do eu, do grupo, do corpo e da mente, a experiência musical em culturas individualistas pode ser bastante perturbadora. O indivíduo é quem tem direitos e, principalmente, o direito de tocar (ou não) a música de que gosta. O direito de ouvir um certo repertório. O direito de aumentar o volume ou silenciar o indesejado. Em sociedades onde os direitos são concebidos como um privilégio individual, essa função obscura da experiência musical pode ser indesejável.

A difícil tarefa de ouvir os outros

A música, como som, implica um ato de escuta realizado pelo ouvidor, que a julga, classifica e interpreta. O verbo "ouvir" refere-se ao ato involuntário direto de ser tocado pelos sons, mas também significa prestar atenção, considerar, pensar sobre o que está sendo dito ou ouvido. Ouvir é uma palavra aplicada na linguagem cotidiana para se referir justamente à capacidade de compreender o outro, sentir-se como ele, criar empatia. Ouvir o outro é, portanto, "o princípio da compreensão e uma habilidade fundamental para o diálogo" (Dominguez Ruiz, 2019: 103). Inversamente, bloquear o intercâmbio possível significa muitas vezes evitar ouvir o outro, ignorar seus desejos e reivindicações. "O 'diálogo de surdos' é uma espécie de troca interpessoal em que os participantes podem falar e ouvir uns aos outros, mas não têm interesse no que o outro está dizendo" (idem). Nesse sentido, podemos tomar a escuta como uma atitude, uma inclinação para valorizar o que os outros têm a dizer. Se o som e a música são agentes que possibilitam trocas interpessoais, a escuta é uma ação que condiciona a forma através da qual tais trocas serão realizadas.

No entanto, é importante ter em mente que esses diálogos são sobrepostos por vários outros sons e reivindicações. Ambientes urbanos barulhentos e espaços lotados produzem um tumulto onde ouvir envolve sempre uma atividade seletiva. Uma caminhada pelas ruas é uma experiência que desafia a nossa capacidade de seleção de sons, uma vez que somos bombardeados com música de lojas, buzinas, motores e uma enorme quantidade de diferentes ruídos que somos forçados a ignorar. Essas ideias estão condensadas no trecho da entrevista realizada com Isabel:

> Às vezes, acho que conversamos muito. Eu falo demais. Também estou tentando melhorar isso para poder ouvir os outros. Mas pelo fato de eu sentir que as pessoas acham que não estão sendo ouvidas, elas tendem a falar demais. E acabam sendo egoístas, não dão ouvidos aos outros. Nós brincamos que alguém diz "Eu sou escorpião", e o outro diz, "Eu sou aquário". Você não perguntou e vira um diálogo entre surdos. Às vezes, eu me pergunto: "por que há vendedores gritando em anúncios de redes de lojas?" Como o anúncio da "*Casas Bahia* !" [gritando] Por que eles precisam gritar? Acho que isso causa tontura. Você fica um pouco tonto. E nesta sociedade de consumo, onde nós de alguma forma precisamos consumir mais, isso faz você eventualmente consumir alguma coisa que não precisa.

De acordo com sua percepção, o egoísmo está relacionado a uma espécie de deficiência auditiva, uma

forma surda de lidar com o outro. Em um ambiente muito barulhento, o *self* é constantemente desafiado pela intrusão sonora que leva à desorientação e confusão mental. "Você compra até coisas que não quer!"

A maneira como Isabel enquadra suas dificuldades em relação à vida cotidiana destaca uma questão central. Experiências sonoras e musicais são maneiras de experimentar o mundo e viver nele. Usando o som como um elemento central de diagnóstico, Isabel manifesta o desejo de que as pessoas poderiam ser menos egoístas, o que, segundo ela, estaria relacionado a um desejável aumento da capacidade de ouvir o outro.

Ao discutir as reclamações sobre ruído nas instituições do conselho na Cidade do México, Dominguez Ruiz argumenta que a maioria dos problemas relacionados ao som são resolvidos de forma pacífica e sem intermediários "quando as pessoas estão dispostas a falar, ouvir e ceder como forma de negociar o bem-estar comum" (2016: 140). É o que Isabel tenta elaborar em sua narrativa. E, curiosamente, sua interpretação sobre o que poderia ser uma vida mais harmônica em sociedade é informada por termos sonoros. A eliminação dos excessos sonoros seria um caminho para construção desse ambiente desejado em que seria possível viver de forma mais respeitosa.

Uma vez que os ambientes urbanos estão essencialmente cheios de sons e música, produzidos por máquinas, pessoas e dispositivos eletrônicos, é difícil imaginar relações interpessoais sendo construídas fora desse espaço. O ideal de um ambiente menos barulhento que permitisse a escuta mútua pode ser utópico. Em vez disso, porém, poderíamos pensar na questão da tolerância como um caminho possível para equilibrar as relações interpessoais mediadas por som e música. Tolerância que deve ser dupla, em uma perspectiva que controladores e ouvidores reconheçam a existência e a vida um do outro como tal, construindo uma convivência mais saudável. Quem sabe?

Referências

BUTLER, Judith. *Frames of War: When a Life Is Grievable?* Nova York e Londres: Verso, 2009.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DOMINGUEZ RUIZ, Ana Lidia. El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de Escucha. *El Oído Pensante*, 7(2): 92-110. Buenos Aires, 2019.

DOMINGUEZ RUIZ, Ana Lidia. Vivir juntos, vivir con otros: proximidad sonora y conflicto social. *Letra.Imagen. Sonido L.I.S*. Ano VIII (15): 129-45, 2016.

HABERMAS, Jüngen. *The Structural Transformation of Public Sphere*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.

SENNET, Richard. *The Fall of Public Man*. Nova York e Londres: Penguin Books, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TROTTA, Felipe. Annoying Music in Everyday Life. Nova York e Londres: Bloomsbury, 2020

TROTTA, Felipe. Som, ruído e música: instabilidades conceituais. *Anais XXVIII Encontro Anual da Compós*, Porto Alegre, RS: PUCRS, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Cannibal Metaphysics: for a post-structural anthropology*. Minneapolis, MN: Univocal, 2014.

Onde é “menos calado”

GT “Políticas da escuta: entre o fisicoacústico e o simbólico, o estranho e o familiar.

Márcia Pereira Guerra EMUUFMG

marciatai@yahoo.com.br

Resumo: Na minha pesquisa de doutorado, intitulada “*Sons da fronteira – um estudo sobre a escuta e a produção sonora numa região de fronteira entre um bairro e uma favela de Belo Horizonte”,* compreendi que muito das sonoridades vindas dessa favela de morro revelam uma forma de sociabilidade que tem a ver com a arquitetura e formas de ocupação do espaço nesses locais. Expressam também um jeito de estar no mundo, um conjunto de modos de vida e de convivência, muitos deles trazidos pelos moradores de seus locais de origem, em sua maioria vindos do interior do estado de Minas Gerais. Do alto das lajes se tem um campo de visão e escuta que favorece a comunicação à distância, onde a voz assume um lugar de destaque. Nesse texto, pretendo apresentar um pouco dessa realidade sonora, através da descrição de uma visita a uma moradora da vila Nossa Senhora da Conceição, Selvita Barbosa, numa tarde de domingo. Especialmente nos finais de semana, as lajes assumem um papel importante na vida comunitária, como espaço de convivência e socialização. Devido às características acústicas e físicas próprias daquela topografia, muito do que é vivido acaba sendo compartilhado e as lajes então se configuram como um espaço privado que é ao mesmo tempo público, porque conectado no coletivo.

Palavras chave: Escuta, Paisagem sonora, Fronteiras urbanas, Favelas, Territórios acústicos.

Where it is “less quiet”

Abstract: in my PhD research, entitled *“Sounds of the border – a study on listening and sound production in a borderland between a neighbourhood and a favela of Belo Horizonte”,* I realized that much of sonorities coming from this hillside favela reveal a way of sociability, that has to do with architecture and forms of space occupation in these áreas. They also express a way of being in the world, an ensemble of ways of life and coexistence, much of it brought by the residents from their places of origin, most of them coming from the countryside of the state of Minas Gerais. From the top of the ‘lajes’ (concrete slabs used as rooftops), one has a field of view and listening that favours distance communication, where the voice has a prominent place. In this text, I intend to presente some of this soundscape, through the

description of a Sunday afternoon visit to Selvita Barbosa, a resident of Vila Nossa Senhora da Conceição. Specially on weekends, the ‘lajes’ play an important role in the community’s life, as a space of communion and sociability. Given the acoustic and physical characteristics particular to that topography, almost everything ends up being shared, and therefore the ‘lajes’ become a private space that are, at the same time, public, since they’re connected to the collective.
Keywords: Listening. Soundscape. Urban border. Slum. Acoustic Territories.

Introdução

Em 2011 me mudei para bem próximo à Vila Nossa Senhora da Conceição, uma das seis vilas do Aglomerado da Serra, numa região de fronteira entre essa vila e o bairro Serra, na região centro sul de Belo Horizonte. Desde então, numa posição favorável de visão e escuta, recebo sinais de lá que me instigam e trazem muitas questões e reflexões.

Os sons da favela invadem o lado de cá; galos cantando e latidos de cachorros se misturam com vozes vindas de igrejas evangélicas próximas, os *funks* nos carros, as mães chamando os filhos, as motos subindo e descendo as ladeiras. Nos finais de semana à noite, quando muitas festas acontecem, é possível detectar vários tipos de música soando ao mesmo tempo no morro: *funk,* o gospel das igrejas, pagodes, sons de atabaques, provavelmente vindos de terreiro de Umbanda ou Candomblé, *Soul Music*, são os mais comuns. O silêncio também é marcante em alguns momentos do dia e da noite – nas tardes e madrugadas, especialmente. Os meninos que vendem drogas numa “boca” bem no limite da favela anunciam a mercadoria em sonoros pregões – “tá rolando, tá rolando”. Em tempos de conflito entre os pontos de venda de droga do Aglomerado, costuma-se ouvir tiros no meio da noite e daí a um tempo, sons dos helicópteros da polícia que sobrevoam bem baixo. Na maioria das vezes, no entanto, a simultaneidade sonora dessa fronteira me remete a um lugar que eu não associo a uma grande metrópole, pelo menos imediatamente. Estaria mais próxima de uma paisagem sonora de localidades do meio rural. Talvez um reflexo das formas de ocupação do espaço próprias das vilas e favelas, e dos estilos de vida e convivência dos moradores nesses locais?

A minha pesquisa de doutorado tem como tema central a escuta e a produção de sons num lugar fronteiriço entre a Vila Conceição e o bairro Serra. Como um grupo de moradores de um lado e do outro da fronteira percebem a paisagem sonora do lugar em que vivem? Como e em que medida a escuta dos sons interfere no seu cotidiano? Nessa etnografia surgem questões que envolvem o papel da escuta na relação entre vizinhos, e mais ainda, na relação entre os

chamados “morro” e “asfalto”. Das diferenças espaciais e acústicas, para as diferenças socioeconômicas e culturais, o que os sons revelam sobre essas espacialidades, sobre as formas de sociabilidade e de convivência nesses lugares.

A minha experiência pessoal de escuta é apenas o ponto de partida nessa pesquisa. Num certo momento, foi necessário incluir outras escutas e também fazer um movimento de sair da situação de contemplação à distância e me aproximar dos lugares onde os sons são produzidos. O movimento então é o de entrar no morro, na vila *Nossa Senhora da Conceição*, onde é “menos calado”, o território de maior interesse nessa pesquisa.

Nesse texto, apresento a descrição de um desses momentos, uma visita à casa de Selvita Barbosa, numa tarde de domingo. O território sonoro da favela começa a ser apresentado por seus moradores, que vão revelando os sentidos que os sons e a escuta possuem no lugar. Como a produção sonora tem a ver com a espacialidade do morro, as formas de ocupação do terreno, a arquitetura de suas moradias, ao mesmo tempo reflexo e determinantes nas formas de sociabilidade e de convivência nessa comunidade.

Onde é “menos calado”

Os caminhos de acesso às casas dentro de uma favela de morro vão como um labirinto, sempre em curva e no plano inclinado. Os becos e ruelas com pouca visibilidade criam percursos onde facilmente quem é de fora se perde; nunca se sabe o que vai se encontrar pela frente. A escuta assume um papel então muito importante, diante da limitação no campo de visão, nesses caminhos com uma acústica bem particular. Penso nisso enquanto subo até a casa de Selvita, observando os vários becos e escadarias que atravessam toda aquela parte do morro. Ela me espera para um almoço em sua casa.

Selvita tem 84 anos, nasceu na região de Curvelo, Minas Gerais. Trabalhou desde a sua infância na roça, em fazendas da região, e a partir da adolescência, como empregada doméstica, profissão que exerceu durante muitos anos também em Belo Horizonte, nos bairros ricos da cidade. Selvita nunca se casou, não chegou a se alfabetizar, é mãe de dois filhos que ainda vivem com ela. Quando teve o primeiro filho, os patrões a ajudaram a comprar um barracão. Ela escolheu o lugar: *Vila Nossa Senhora da Conceição*, no Aglomerado da Serra, onde mora desde 1963. Atualmente vive da aposentadoria e da venda de doces e temperos que faz esporadicamente, e de recolher latinhas que junta e vende de tempos em tempos. O barracão de dois cômodos, hoje é uma casa grande e confortável, que ela, com a ajuda dos vizinhos, veio construindo ao longo de todos esses anos.

Conheci Selvita no ônibus que serve à favela e ao bairro, pouco tempo depois de ter me mudado. Descemos no mesmo ponto, e no trajeto até a porta da minha casa, enquanto subíamos juntas a ladeira em ziguezague, (como costumam fazer os moradores da vila que passam nas ladeiras), ela me disse dos doces que fazia para vender – pé de moleque e de laranja da terra. Trocamos telefone, fiz as encomendas e a partir daí uma amizade vem crescendo e se solidificando. Já se passaram quase dez anos. Por ter se tornado uma amiga, os limites entre a vida e a pesquisa se misturam em vários momentos. Uma visita, um almoço, a convivência na minha casa e na dela acabam virando momentos da pesquisa de campo. Naturalmente ela se tornou uma pessoa fundamental na pesquisa, como uma referência importante, uma interlocutora e uma guia generosa ao me apresentar pessoas e lugares do seu universo.

A experiência de Selvita na construção de sua casa pode ser vista quase como um padrão na forma de se construir nas favelas. No início, um barraco bem frágil que vai recebendo melhorias com fragmentos vindos de sobras de materiais de outras construções, gerando uma heterogeneidade nos tipos de material utilizados. As ampliações acontecem obedecendo necessidades que vão surgindo com o tempo – filhos que se casam, parentes que vêm do interior, dentre outras necessidades e acontecimentos. As transformações costumam não ter fim, e a impressão que se tem é de que nada está concluído, e sim em aberto sempre para novas transformações, melhorias e acréscimos. Uma lógica do *fragmento,* como nos disse Paola Jacques (2011), de uma temporalidade diferente. A autora utiliza do conceito de *bricolagem* para ilustrar essas formas de construção comuns nas favelas de morro. *Bricolagem* que tem a ver com o acaso e a incompletude. Em vez de ser determinado pelo projeto, o *bricoleur* é definido por sua instrumentalidade. “A lógica da construção de um abrigo numa favela é a mesma da fabricação de uma colcha de retalhos, feita com pedaços de tecidos, costurados uns nos outros (patchwork) ”. (JACQUES, 2011, p. 28).

Além disso, a maneira como as casas são construídas, muito próximas umas das outras, torna difícil às vezes saber onde começa e onde termina a morada de alguém, pois as construções também são labirínticas. É comum vários núcleos de uma mesma família compartilhando um mesmo terreno nos chamados “puxadinhos”. Tudo isso faz com que a sensação de privacidade seja algo quase impossível de se vivenciar nesses locais, e a dimensão sonora tem um papel importante em relação a isso. “Mesmo que se fale baixo, o vizinho escuta tudo o que a gente conversa em casa. Quando tem briga, aí nem se fale. Todo mundo acaba se metendo na vida de todo mundo”, Selvita nos conta. (BARBOSA, Selvita. Entrevista feita em 2019). Mas isso também tem as suas vantagens – as necessidades são também compartilhadas e a solidariedade entre os vizinhos é algo muito presente. “Não precisa de ninguém pedir ajuda,

aqui é tudo perto, a gente consegue ver e ouvir tudo o que acontece, vai lá e ajuda" (Idem). Pode - se dizer de uma arquitetura que favorece a aproximação entre as pessoas, para o bem e para o mal. A divisão entre o que é individual e o que é coletivo é bastante tênue na convivência entre os moradores.

Me lembro então da discussão trazida por Brandon LaBelle (2010) sobre a casa. Ele diz que a produção do lar é intimamente ligada à concepção burguesa de privacidade. Nas sociedades ocidentais, a vida interior e o desenvolvimento do privado caminharam em paralelo à evolução do espaço doméstico, segundo ele. Impossível então não fazer um contraponto com essa arquitetura que favorece a circulação, a passagem, o compartilhamento e a invasão dos sons. A anulação da noção de privacidade.

Para Deleuze e Guattari a casa seria um exemplo primeiro de território: "Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças ante - caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto) ". (DELEUZE e GUATTARI, 2008 p. 116) Estar em casa só existe porque foi traçado "um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado". (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.116). Os autores citam os sons como um dos materiais que se pode utilizar para erguer os muros que organizam e limitam esses espaços. E isso tem a ver com "territorializar", que significa delimitar um lugar seguro, nos proteger do caos. Também eles dizem que esse território só passa a existir através de uma marca, "é a expressividade que faz o território". "É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos". (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.122) Em contrapartida vem o desterritorializar, que significa sair desse espaço limitado, "romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa". "Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere em reterritorialização". (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 137). Se a casa é a expressão primeira de um território, o que dizer sobre os movimentos de desterritorialização e de reterritorialização favorecidos por esse tipo de arquitetura que aproxima as pessoas?

"Aqui é assim, é tudo no grito! A gente fala o que tem que falar gritando. Perguntar se tem um ovo para emprestar, chamar o filho para tomar banho ... quando tem tiro, logo depois a gente ouve as vozes das mães gritando chamando os filhos", me contou certa vez uma outra moradora, Heloísa, que é nascida e criada na vila Conceição. Ela, junto com o marido Nem, possui um bar e restaurante chamado *Barrankus*, um importante ponto de encontro para os

moradores da região. Ela continua: “ aqui é alto, a gente consegue ver tudo e avisa no grito também quando a polícia está subindo o morro; porque a gente nunca sabe o que pode acontecer, aí tem que avisar, né”? (CARDOSO, Heloísa. Entrevista feita em abril de 2019). Do alto das lajes se tem um campo de visão e escuta que favorece a comunicação à distância. O valor que a voz assume nesse lugar, então, tem a ver com a espacialidade, com a topografia e com a forma de ocupação dos terrenos, e do tipo de arquitetura das casas também.

Enquanto almoçamos, a tarde avança e a movimentação do morro começa a se alterar com pessoas aparecendo nas outras lajes, os meninos vem para os becos e lajes para soltar papagaio fazendo muita algazarra. Observo dois vizinhos conversando cada um em sua laje, consigo ver as churrasqueiras sendo acesas, a cerveja começa a circular, e os aparelhos de som são ligados. Na hora do café, Deivison, o filho mais novo de Selvita, aparece e começa a participar da conversa. Conta que nos finais de semana em especial, o morro fica muito barulhento. Durante a semana, tudo é mais silencioso, as pessoas estão no trabalho, as crianças na escola. À noitinha, “cada família na sua casa preparando a janta e assistindo televisão”. Ele conta também que lá as pessoas têm o hábito de dormir cedo porque costumam também acordar muito cedo para o trabalho. Nos finais de semana “o bicho pega”: em cada casa um som diferente, as pessoas escutam muita música em alto volume. Deivison me diz que tem preferido ouvir música com o fone de ouvido. Não quer incomodar os outros, acha que o fato de gostar de uma determinada música não significa que o outro é obrigado a escutar também. “Aqui o som mais comum é o de cachorro latindo e de funk nos finais de semana principalmente”, ele diz. (BARBOSA, Selvita. Entrevista feita em novembro de 2019).

Pergunto à Selvita sobre os barulhos ou ruídos que ela mais presta a atenção no seu dia a dia: “A voz da vizinha quando ela me chama, o helicóptero da Record sobrevoando a favela, as crianças quando chegam da escola e vão brincar no beco, são os barulhos que me fazem sair para a varanda. Outros como tiro, polícia gritando atrás dos meninos da firma, esses servem para eu ficar quieta em casa”. (BARBOSA, Selvita. Entrevista feita em novembro 2019). A palavra “som” costuma ser referência a algum estilo musical, à música gravada e reproduzida mecanicamente. Sons do ambiente são “barulhos”. Quando pergunto sobre esses barulhos tenho a impressão de que eles são tão impregnados de realidade e da concretude presente no cotidiano, que a escuta do som isolado das funções de índice e de seus significados, se torna quase imperceptível, ou sem valor. Uma escuta ultra objetiva e também altamente especializada em termos dos significados que cada som traz, não só os verbais, mas também outros barulhos que anunciam o que está por vir, o que se pode evitar, informações necessárias para a sobrevivência nesses locais. Durante a conversa sobre os sons e os barulhos que ela

considera significativos no lugar onde ela mora, Selvita foi se lembrando de casos do passado, de quando um barulho em especial era utilizado nos momentos de necessidade: "Era assim: eu e minha comadre combinou de quando uma precisasse da ajuda da outra, era só jogar uma pedrinha no telhado que a gente já sabia. Os menino ainda era pequeno, aí já viu né, como o barulho era forte, não deixava dúvida". (idem)

É a primeira vez que eu subo num domingo e me impressiona a quantidade e variedade de sons musicais e especialmente de vozes de pessoas conversando, vindos das lajes que circundam a casa de Selvita. Impressionante a simultaneidade de sons das vozes, das músicas mecânicas, em camadas acima e abaixo de onde estávamos. Uma escuta do *fragmento*, podemos pensar. Como havia planejado, iniciei o processo de gravação e registro daqueles sons do entorno da laje de Selvita. Apresentei o gravador a ela que prontamente começa a preparar as mesas e suportes para colocá-lo, limpando as superfícies por onde circulam seus gatos. Depois de um tempo passei o equipamento, para que ela assumisse as gravações. Passou ela mesma a fazer os registros, variando de lado da laje atrás dos sons que queria privilegiar. Enquanto ela circulava com o gravador nas mãos e com o fone de ouvido, quando surgia algum conhecido subindo o beco, puxava uma conversa lá de cima, perguntava pela família, sem interromper a gravação. Tentou puxar uma conversa com uma vizinha que arrumava a árvore de Natal, mas ela fugiu para dentro quando viu o gravador. Selvita se divertia. Apesar de já ter experiência com câmeras e microfones da televisão, das vezes em que já foi entrevistada, era a primeira vez que ela mesma fazia uma gravação. Selvita, por ser vice-presidente da Associação de Moradores da Vila, e uma pessoa muito atuante na comunidade, tem sido requisitada pelos programas de televisão local que abordam assuntos relacionados ao Aglomerado da Serra.

De tempos em tempos parávamos para ouvir o que tinha sido gravado. Pergunto o que ela percebe de diferença entre a escuta com o fone de ouvido e a escuta dos sons em seu cotidiano. Ela diz que "ficou tudo mais alto, também tinha os sons que eu nem prestava a atenção direito e nunca nem tinha ouvido". (BARBOSA, Selvita. Entrevista feita em novembro de 2019). Fica animada com a possibilidade de incluir outras pessoas para uma entrevista. Durante a pausa para o café, sugeriu que eu entrevistasse o Gustavo, "o filho do Zé Carlos da sorveteria", ela me disse, "ele mexe com esse negócio de som". "E é ele quem está colocando o som vindo daquele lado". Gustavo, que Selvita passou a chamar aos gritos e que foi prontamente atendida, era mesmo quem eu imaginava. O DJ GL da Serra, um produtor de bases para *funk* e *rap* que possui um estúdio bem no alto do morro. Consegui ligar o gravador a tempo de registrar Selvita gritando o nome do Gustavo, e ele depois de um tempo responde, sua voz vinha de um lugar que eu não conseguia visualizar. Uma breve conversa ainda acontece entre

eles, daí um tempo ele desce até onde estávamos e combinamos uma entrevista para o dia seguinte.

Gustavo, o GL da Serra, é DJ e produtor de funk e rap. Nascido e criado na Vila Conceição, tem 21 anos e é dono de um estúdio que fica na casa onde ele mora com os pais. Inicio nossa conversa pedindo que ele fale algo sobre escuta. "O papel da escuta pra mim é um vício divertido. É uma alegria, porque a música pra mim é tipo um vídeo game, a gente faz a música pra ficar alegre, passar o tempo, entrar mais no clima, né! E ouvir a dança também, sentir mais o clima da música. Pra mim a escuta é em geral ... ouvir os pássaros cantando faz até o dia ficar mais alegre, ouvir as crianças também! Eu escuto música o dia inteiro, minha mãe de vez em quando surta, aí manda abaixar o som, porque nós coloca o som alto, aí né! Eu escuto mais é *funk*, mas de vez em quando eu escuto um pagodinho". (LIBERATO, Gustavo. Entrevista feita em novembro de 2019).

O assunto então passa para as sonoridades que ele percebe no cotidiano do lugar onde mora. Como Deivison, ele também comenta sobre o fato de durante a semana ser tudo "*mais calado*", por que as pessoas estão na escola, no trabalho. "No final de semana se você for parar pra ouvir, cada casa toca um som diferente, toca uns *funk*, uns *hip hop*, uns pagode, esse é o som do ambiente, todo mundo entra num clima. Um som que eu não gosto é o de cachorro latindo. O que eu gosto é de pássaro cantando. Aqui tem muito. Tem uns papagaio que vem aqui no pé de goiaba de manhãzinha que fica fazendo barulho, eu gosto mesmo é desses sons da natureza e também dos meninos gritando na rua, brincando, eu acho legal demais". (LIBERATO, Gustavo. Entrevista feita em novembro de 2019). Como Selvita, ele aponta o som das crianças quando estão voltando da escola como um dos que ele mais gosta. Em relação às mudanças ocorridas ao longo do tempo, ele considera que o som das proximidades de onde mora mudou bastante: "Antigamente era mais movimentado, antes da rua, era beco. E no beco, tinha mais gente, dia de semana era mais agitado, tinha mais gente comunicando, - oh fulano, oh sicrano! Aí abriu a rua, tirou um pouco das pessoas que também animavam a comunidade, aí ficou um pouco mais calado, com mais barulho de carro, de moto... Antigamente pra mim o som era melhor do que é hoje". (idem). Gustavo se refere a abertura de uma rua pela Prefeitura de Belo Horizonte, que a comunidade batizou de Rua Nova. Essa rua atravessa parte da Vila Conceição, e para que ela existisse foi preciso que muitas casas do morro fossem desapropriadas e depois demolidas. Com isso, os moradores dessas casas tiveram que se mudar para outras regiões do morro ou da cidade. "*Mais calado*" significando que agora tem menos sons humanos e da natureza. Durante a pesquisa, essa expressão foi recorrente entre os moradores do morro, quando queriam se referir a algo mais silencioso. Disseram que acham pouco interessante

observar o bairro à distância, com suas ruas largas e prédios de concreto, “porque lá não acontece nada” e porque “é mais calado”. “Calado” numa referência à voz ou à ausência dela – dos humanos e dos animais também. Escutando suas falas me dou conta do imenso valor que os encontros e a convivência entre vizinhos tem para essas pessoas, o que significa ser “menos calado” e mais sonoro. Em contraponto, penso no imenso valor dado ao silêncio nas regiões e bairros nobres da cidade.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia,* vol. 4 e *5.* São Paulo: Ed. 34, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética de Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories - sound culture and everyday life*. New York, EUA: Continuum, 2010.

Entrevistas:

BARBOSA, Selvita. Entrevista gravada em 24 de novembro de 2019.

BARBOSA, Deivison. Entrevista gravada em 24 de novembro de 2019.

CARDOSO, Heloísa. Entrevista gravada em 06 de abril de 2019.

LIBERATO, Gustavo. Entrevista gravada em 25 de novembro de 2019.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

RELAÇÕES SONORO-MUSICAIS COM A CASCATINHA: APROXIMAÇÕES COM O -E NO FESTIVAL DE MÚSICA PIRA RURAL

GT 15 "POLÍTICAS DA ESCUTA: ENTRE O FISICOACÚSTICO E O SIMBÓLICO, O ESTRANHO E O FAMILIAR"

Caio Prestes Góes Rocha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
caioprestesgoesrocha@gmail.com

Resumo: Partindo de reflexões ouvidas de participantes de um festival de música de linhagem contracultural no interior do Rio Grande do Sul, o Pira Rural, investigo relações sonoro-musicais entre pessoas e o ambiente da propriedade rural em que o evento ocorre. Observação-participante, registros em vídeo hospedados no cyberespaço e a comunicação oficial virtual do festival são analisados com atenção às atividades musicais realizadas fora do único palco do evento na abertura do mesmo, edição a edição. Uma gradual abertura do Festival de Música Pira Rural a maior diversidade de gêneros musicais e formações instrumentais presentes no evento é relacionada a uma crescente aproximação de participantes com o ambiente em que o festival se situa, incluindo uma cascata, um rio e mata.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Acustemologia. Ambiente. Festival. Contracultura.

Sound/Music Relations with a Waterfall: Bonding with the Environment at Pira Rural Music Festival
Abstract: Based on reflections heard from collaborators involved with a music festival of countercultural lineage in the countryside of Rio Grande do Sul, southern Brazil, I investigate sound/music relations between people and the environment of the rural property where the event takes place. Participant observation, videos found in the cyberspace and the festival's virtual official announcements are analyzed, with attention to musical activities held outside the event's only stage, in its opening moments, year by year. As Pira Rural Music Festival gradually opened up for a wider diversity of musical genres and instrumental formations present in the festival, festival-goers also tended to grow closer to the environment where it is held, including a waterfall, a river and woods.
Keywords: Ethnomusicology. Acoustemology. Environment. Festival. Counterculture.

Entrada

De mochila nas costas e gravador na mão, cheguei na propriedade rural conhecida como Cascatinha, em Ibarama, região Centro Serra do Rio Grande do Sul por volta do meio-dia numa sexta-feira de páscoa, depois de viajar desde a noite anterior num ônibus de excursão desde Porto Alegre. Um tanto perdido, caminhei até onde já havia pessoas sentadas em pequenos grupos na grama ou em cadeiras e mesas em torno de um pequeno complexo construído aberto que consistia em um bar, uma cozinha, um banheiro e um palco baixo de madeira ornamentado com cortinas de retalhos coloridos e enormes e compridas abóboras entre as caixas de som. Ali reconheci um dos

músicos e organizadores do festival, única pessoa com quem eu já tinha tido contato prévio, ainda que não pessoalmente. Ele me cumprimentou amistosamente e informou que eu poderia me instalar no camping acompanhando o rio, a partir dali, e que os shows já estavam para começar. Segui a sugestão e comecei a montar minha barraca ao lado de dezenas de outras, num dos cantos da mata, acompanhando uma pequena trilha que margeava e atravessava um riacho. Ainda enquanto montava, comecei a ouvir um som amplificado de guitarra denotando o início do primeiro show, mas que não parecia vir do palco com as abóboras, e sim do lado oposto. Terminei às pressas de preparar meu acampamento e segui um pouco mais adiante a trilha pela mata, passando rente a outras barracas e ao rio, e logo dei de frente com uma grande cachoeira caindo de um penhasco rochoso e formando uma piscina natural, onde algumas pessoas se banhavam. Sobre a vegetação rasteira quase na beira, em meio ao som constante da vigorosa queda d'água e da nuvem de gotículas em suspensão, um trio de jovens que reconheci do ônibus de excursão até ali tocavam uma guitarra e baixo elétrico ligados a um pequeno amplificador portátil, além de uma minibateria, numa música instrumental "suingada" e de andamento rápido em estilos que entendi como rock, soul e blues, remontando a sonoridades afro-estadunidense da década de 1960. Um pequeno público dentro e fora da água (em graus variados de vestimenta) começava a se formar ao redor dos músicos, demonstrando surpresa positiva, animação e aprovação com a cena – ainda que ninguém se arriscasse a dançar sobre as pedras úmidas parcialmente cobertas de vegetação rasteira. Estava oficialmente começando o Pira Rural de 2013.

Introdução

O presente texto parte das considerações críticas à proposta etnográfica de centralidade de uma produção textual interpretativa descritiva densa e profundamente analisável em termos de significados sociais, advogada por Clifford Geertz (1989[1973]). Reflexões posteriores, como as de James Clifford (1999[1983]) e de Lila Abu-Lughod (2018]1996]), apontam as limitações de uma descrição especializada, feita a partir de único ponto de pretensa autoridade etnográfica, desconsiderando as vozes de quaisquer outras pessoas implicadas no acontecimento descrito, bem como todas as assimetrias de poder entrelaçadas e conexões entre quem pesquisa.

Aliado a isso, empresto (com as devidas transposições) de Eduardo Viveiros de Castro, a proposta de que o "discurso do nativo funcion[e], dentro do discurso do antropólogo, de modo a

produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre esse discurso" (2002, p. 115). Ideias de pessoas ligadas ao Festival de Música Pira Rural ouvidas na pesquisa são aqui tomadas como *conceitos*, plenos em "significação propriamente filosófica" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 125), distintos, mas da mesma ordem e com o mesmo peso dos conceitos acadêmicos estabelecidos.

Um dos colaboradores ouvidos é Jackson "Back" Müller, natural e residente de Gravataí (RS), de 34 anos, que já organizou excursões de ônibus de Porto Alegre e região metropolitana para o Pira Rural, e também já trabalhou diretamente no evento, integrando a produção na parte de infraestrutura e como ator em performance. Back observa que o festival (como outros de linhagem contracultural[1] no sul do Brasil em que também trabalhou) inicialmente trazia bandas quase exclusivamente identificadas com o gênero rock, mas que nos últimos anos vinha contemplando uma diversidade crescente de estilos musicais (MÜLLER, entrevista em 17 nov. 2020). Ele reflete:

> Eu acho que a moral é que o rock'n'roll antigamente era de protesto, mas hoje em dia ele não tá mais representando as minorias. O que está representando são outros estilos, então são esses que a gente tem que chamar. O festival não é só a música em si, é a mensagem que ele está passando. [...] Tem que ser multicultural, [...] o lance é integrar todo mundo. [...] Mas uma coisa que ainda deixa o cara meio triste é que a maioria do público ainda é branco, é gente favorecida (MÜLLER, entrevista em 17 nov. 2020).

Back alinha a abertura da curadoria do Pira Rural para uma maior diversidade de gêneros musicais com representação de pautas sociais de resistência de minorias, e com isso mais diversidade também de pessoas no evento (em particular, racial). Outra colaboradora ouvida é Laís Escher, natural e residente de São Pedro da Serra (RS), de 26 anos, que já esteve no Pira Rural enquanto parte do público, como jornalista musical (então em formação), e mais recentemente como jornalista rural. Laís me contou sobre seu contato com agricultores agroecológicos da vizinhança do Pira Rural, e como foi se construindo uma forte proximidade entre eles e a organização do evento (ESCHER, entrevista em 14 jun. 2021). Para ela, o maior diferencial do festival (em relação a outros contemporâneos de linhagem contracultural no sul do Brasil, em que ela também já esteve a trabalho ou lazer) é a proximidade com a agroecologia:

[1] Contracultura é aqui usada a partir da concepção pioneira de Theodore Roszak sobre fenômenos jovens no ocidente em fins da década de 1960 que buscavam "descobrir novos tipos de comunidade, [...] novas formas estéticas e novas identidades pessoais, longe de políticas de poder [...] e da sociedade de consumo" (1969, p. 66, tradução minha), sendo o festival de Woodstock, em 1969, seu evento musical mais conhecido.

> Em outros festivais [...] em algum momento essa questão da sustentabilidade, da conexão com a natureza, era um pouco *fake*, era um pouco mais pelo discurso, pelo apelo do que pela real sustentabilidade, e no Pira Rural isso não acontece a gente tem clareza da destinação de resíduos, a gente tem clareza da conexão com os produtores, a gente pode saber quem são as pessoas, de alguma maneira existe uma transparência porque os próprios agricultores que produzem são convidados a participar do festival, a destinação dos resíduos é de responsabilidade das pessoas do festival porque os resíduos estão nas propriedades delas, enfim, elas que são responsáveis por aquilo na cidade, na localidade. Então isso é uma coisa que pra mim sempre foi o diferencial do Pira, que daí se traduz nos conceitos da agroecologia, que não é simplesmente fazer porque é a regra, ser orgânico ou ser ecológico porque tem mais apelo, mas é pela consciência ambiental, e que se traduz no festival todo [...] [Mesmo musicalmente,] eu poderia traduzir [o Pira Rural] como agroecológico e agroflorestal. Ele é diverso, ele é plural, tanto na sonoridade quanto nas formações oportunizadas, nas oficinas, em tudo ele busca sempre trazer vários pontos da vida das pessoas que participam [...]. Essa consciência social e ambiental, e de diversidade de gênero, diversidade racial, também foi acompanhando o festival. E aí entra também a diversidade cultural. O festival foi trazendo outras sonoridades com base nisso também [...]. A partir de 2014, 2013 um pouco, mas 2014 começou a se criar essa diversidade na expressão cultural do festival (ESCHER, entrevista em 14 jun. 2021).

Laís parece coincidir com Back em perceber uma ampliação gradual na diversidade musical do Pira Rural, e que esta se liga intimamente a preocupações de maior inclusão social. E ela vai além, ao relacionar diversidade musical também com responsabilidade e *consciência ambiental*, em sentidos agrários e ecológicos, com relação ao ambiente da propriedade rural onde o festival ocorre e seus arredores. E ainda ao pontuar especificamente em que edições do evento ela avalia que essas transformações entrelaçadas começaram a ganhar força: a quarta e a quinta edição, 2013 e 2014.

As considerações de Back e Laís propiciam direcionamentos para descrições e análises de performances musicais no Pira Rural, com especial atenção a possíveis conexões entre gêneros musicais e diversidade de pessoas e/ou relação mais próxima com o ambiente da propriedade rural. No atual quadro de suspensão do festival desde 2020, em razão dos riscos à vida que aglomerações de pessoas passaram a representar com o início da pandemia de Covid-19, a etnografia virtual tem se revelado frutífera, já que inclusive permitiu as entrevistas (remotas) já referidas, mas também ao considerarmos o cyberespaço como mais um *lugar* a ser etnografado (POLIVANOV, 2013), onde pessoas ligadas ao Pira Rural já se comunicam, se expressam e se relacionam musicalmente quando não estão presencialmente no evento – e já o faziam antes da pandemia, entre edições regulares.

Atividades musicais fora do palco no Pira Rural: 2013-2019

Na página do Facebook do trio instrumental que fez o primeiro show do Pira Rural de 2013, em frente à cachoeira, que comecei a descrever no início deste texto, confirmo suas informações

básicas: chama-se Sapo Jones & Coiote Bill, "trio instrumental composto por Daniel Mossi (baixo), Daniel Roitman (guitarra) e Tiago Vieira (bateria), de Porto Alegre e Esteio" (RS) (SAPO JONES & COIOTE BILL, [2012~2015?], s./n.), e a julgar pelas postagens na página, esteve em atividade de 2012 a 2015, tocando principalmente em praças, parques e eventos ao ar livre, geralmente sem palco, por diversos municípios da região metropolitana de Porto Alegre. Também na página do Facebook do trio, encontrei um *link*[2] para um registro em vídeo em boa qualidade de som e imagem de 3 minutos e 40 segundos daquele mesmo show abrindo o Pira Rural de 2013 (SAPO JONES & COIOTE BILL, 2013). Analisarei esse material.

Na descrição do vídeo no YouTube, consta tratar-se d'"a *banda de rua* Sapo Jones & Coiote Bill" (SAPO JONES & COIOTE BILL, 2013, grifo meu), mas dessa vez ela definitivamente não está na rua, e sim na vegetação rasteira às margens imediatas do poço em que cai uma cascata de algumas dezenas de metros. Os músicos tocam ao sol forte, de costas para a queda d'água e de frente para a câmera e parte do público (visível ao final quando a câmera gira), que consiste em pessoas jovens majoritariamente brancas de ambos os sexos sentadas na mesma vegetação rasteira, em grandes pedras ou em pé dentro e fora d'água, em variados graus de vestimenta. Há algumas poucas barracas logo atrás da maior concentração de pessoas, ao pé de onde a vegetação se adensa e sobe um morro. Quase todo o público está muito atento à banda, dentro e fora d'água. Algumas pessoas fotografam brevemente – além da não identificada que está filmando isso – outras entram ou saem da água, passando com naturalidade quase pelo meio dos músicos.

O baixista Daniel Mossi está de calça *jeans*, sem camisa e usando um chapéu como os dos antigos músicos de *blues* afro-estadunidenses nas fotografias das primeiras décadas do século XX. O baterista Tiago Vieira está de camiseta e *shorts*. O guitarrista Daniel Roitman está de calça *jeans* e sem camisa. Os três são brancos e jovens, estão com olhar baixo ou olhos fechados, concentrados em seu próprio tocar, e balançando o corpo conforme o som que sai de seu próprio instrumento. Como informa o título do vídeo, *Blues da Cascata*, é um *blues*, de ritmo muito marcado, e que ao final acelera, como costumavam fazer muitas bandas de rock formadas (principalmente) por jovens brancos na Inglaterra e nos Estados Unidos em meados dos anos 1960. O tempo todo ouve-se também o som constante da queda d'água, que permanece soberano quando a música termina e os instrumentistas agradecem e se apresentam ao público. Mesmo com a câmera aparentemente muito

[2] https://www.youtube.com/watch?v=0wsBWtHwiq8

próxima da banda e diretamente de frente para a minibateria e o pequeno amplificador em que o baixo e a guitarra estão ligados (já que a face frontal do amplificador é mostrada praticamente sem perspectiva lateral), o som da água é sempre muito audível – o que sugere que ele esteja relativamente mais alto e a música menos em quase todas as demais posições visíveis em que há pessoas assistindo a banda, mais próximas da água e/ou mais laterais à caixa de som.

Quanto a questões entre pessoas, é notável a atípica (para bandas com essa formação instrumental e o contexto de festival de música) falta de distinção entre músicos e público, em termos de não uniformidade de vestuário, topografia e área ocupada – ainda que caiba só aos músicos oficiais da banda fazer música e, a demais participantes, assistir ou registrar, a divisão e separação me parece menos rígida pela ausência de palco (alto e isolado), equipamentos de iluminação, códigos distintos de vestimenta e caixas de som mais potentes, robustas e numerosas.

Já quanto a questões relativas ao ambiente da propriedade rural, acho notável que havia um palco disponível com mais e maiores caixas de som e distância mais que suficiente da cascata para ela não fosse ouvida junto com a música, já que nunca há shows simultâneos no Pira Rural, e esse encontro sonoro com o incontrolável foi preferido. Mesmo com o risco de o ar denso em gotas e gotículas vir a danificar instrumentos. Se Steven Feld apresenta sua *acustemologia* como baseada em considerar não apenas a música, mas "o som como forma de saber", em termos *relacionais* (FELD, 2015, p. 12, tradução minha), a situação aqui descrita me soa como uma intenção bastante deliberada por parte de músicos e organização – e aprovada pelo público – de estabelecer uma *relação* (sonora) mais próxima e não conflituosa com a cascata. Também vale notar que o ocorrido se passa numa propriedade rural carinhosamente nomeada de Cascatinha (já que não se trata de uma cascata pequena). Considerando ainda o contato intenso (ainda que muito menos sonoro) de pessoas com pedras, variadas formas de vegetação, água também da cascata para baixo, e prováveis insetos, todas implicadas também nessa mudança de cenário do show, não me parece exagero supor que a amistosidade performada através da música se estenda para além da cascata especificamente, no mínimo para todo o ambiente da propriedade rural Cascatinha, onde ocorre (invariavelmente, da primeira edição até a décima e subsequente suspensão pandêmica) o Festival de Música Pira Rural.

No site oficial do Pira Rural[3], que anuncia uma a uma as atrações musicais e não musicais e outros avisos ao público, musicistas e demais pessoas envolvidas (em potencial) nas semanas que

[3] pirarural.com.br.

precedem cada edição do evento (e a seguem com breves retrospectivas em fotografia, prosa e verso) não há registro de qualquer atividade musical próxima à cascata ou em ouro espaço externo ao único palco nas três primeiras edições do Pira Rural. Sapo Jones & Coiote Bill, no início da quarta, em 2013, foram os primeiros. Mas começaram uma tradição no festival. No ano seguinte, 2014, quinta edição, o mesmo trio instrumental de música de rua metropolitana tocou novamente no festival, novamente na beira da cascata, com a diferença que dessa vez foram acrescidos da participação espontânea de um saxofonista. Era o porto-alegrense Maurício Oliveira, também branco, mas uma geração mais velho que a grande maioria no festival, que depois na mesma edição tocaria como previsto como integrante da banda Sopro Cósmico, no palco.

Quanto a questões sociais, sua participação não planejada e livre de constrangimentos aponta para certa suavização das fronteiras entre musicista escalado(a) e anunciado(a) para aquele horário e local, e qualquer outro ou outra musicista que se disponha espontaneamente a somar ou que seja espontaneamente convidado(a) por alguém que já esteja tocando.

Em relações ambientais, parece ter sido sustentada a intenção de maior aproximação multissensorial e simbólica entre pessoas participantes do evento e múltiplos elementos do ambiente da Cascatinha não produzidos por pessoas. Quanto aos gêneros musicais, é sabido que o saxofone muito raramente é um instrumento de destaque no rock ou no blues (ao menos desde a primeira metade da década de 1960), sendo nas tradições populares do norte ocidental muito mais associado ao jazz. Maurício Oliveira, atuava então regularmente na banda Sopro Cósmico, bastante identificada (entre outros gêneros) com o jazz, e essa mesma tradição parece evocada nos poucos segundos do show dele no saxofone com Sapo Jones & Coiote Bill no Pira Rural de 2014, na beira da cascata, mostrados no curta-metragem documental *Que Pira é Essa?*, produzido por estudantes de Comunicação Social da UNISC (QUE PIRA, 2014)[4].

Apesar de o jazz ter origem no mesmo grupo racial-nacional (afro-estadunidense) que o blues e o rock, o primeiro foi muito menos proeminente no auge da contracultura no norte ocidental, em meados e fins da década de 1960, e talvez por isso era muito menos presente nas primeiras edições do Pira Rural. Como aponta a jornalista rural e musical Laís Escher, isso começava a mudar como parte do processo de maior diversificação musical em que o evento entrava.

Esta performance em particular convida à reflexão de que instrumentos típicos de rock se

[4] https://youtu.be/sk6vrwQ8HJQ?t=332

prestariam menos a serem adicionados espontaneamente por alguém de fora da banda na beira da cascata. Guitarra, baixo elétrico, teclado e mesmo vocais ou violão demandariam amplificação elétrica para serem amplamente ouvidos com o som da queda d'água tão próxima; enquanto bateria ou piano seriam pesados, de difícil instalação e necessitariam apoio no chão instável e muito úmido. Saxofone, por exemplo, não carrega essas dificuldades, portanto se encaixa mais facilmente a esse particular contexto de *performance*. Afastar-se assim (ainda que ligeiramente) da formação mais consolidada de bandas de rock parece ter caminhado junto com a adaptação àquele ambiente específico e com a proposta de reduzir o distanciamento entre musicistas e demais presentes.

Um ano depois, na sexta edição do festival, em 2015, Sapo Jones & Coiote Bill não integrava a programação, mas o músico curitibano Davi Henn, também auto-identificado como *músico de rua* e especificamente com o gênero blues foi quem se apresentou, sozinho, em frente à cascata. Davi cantou suas composições em português calcadas em sonoridade *folk blues*[5] e rock acústico sentado em uma cadeira, enquanto simultaneamente tocava com suas mãos um violão amplificado de forma portátil, e com os pés um aparelho percussivo improvisado com dois pedais – e ocasionalmente alternava o canto (em um microfone conectado à mesma amplificação) com o sopro em um *kazoo* ou um pequeno trompete artesanal de garrafa PET, ambos fixados às laterais do microfone, como se vê no registro em formato de videoclipe incluindo um trecho desse show feito em nome e divulgado pelo próprio músico um ano depois (A BANDA, 2016)[6]. Em partes curtas do vídeo, também se vê o músico andando pela trilha da mata, entre barracas em direção à cascata, aparentemente já tocando violão e cantando, seguido de algum público – dando a entender um pequeno cortejo convocatório imediatamente antes da apresentação fixar-se na beira da cascata. Tal movimento parece ajudar a explicar um público mais numeroso visível neste vídeo, em relação ao registro da primeira *performance* da Sapo Jones & Coiote Bill no local, dois anos antes.

Davi Henn é um homem branco relativamente jovem, identificado com o *blues*, características muito presentes no festival desde o início, mas vale notar que a maior parte de suas composições podem ser consideradas *de protesto* (como o produtor cultural e ator Back Müller apontou que o rock vinha tendendo a deixar de ser), particularmente referentes a desigualdades de classe. Trata-se de mais um musicista (que já se apresentara no *palco* do Pira Rural antes), com

[5] Quando não especificado quem os evoca enquanto classificação, os gêneros musicais mencionados neste texto referem-se a seu uso pela comunicação da organização do Festival de Música Pira Rural e/ou pelos próprios musicistas.
[6] https://youtu.be/JtJPPtMkhyI?t=28

outro tipo de instrumentação, reforçando a interação entre as pessoas e o ambiente da propriedade rural, e a suavização da divisão entre artista e público, de maneira similar aos dois anos anteriores.

Em 2016, sétima edição, consta na programação (anunciada e em retrospectiva) que Maurício Oliveira voltou a tocar seu saxofone (de tendências jazzísticas) na beira da cascata na abertura do evento, nessa ocasião constando como *intervenção musical* e não *show*.

A oitava edição do festival (em 2017) se destaca por ter marcado não apenas uma continuidade, mas uma ampliação no número de shows (iniciais) com mais intensa interação com o ambiente da propriedade rural. A primeira *performance* à beira da cascata foi da banda rotativa de *musicistas de rua* de *rock psicodélico* (Kombi) Crmk, que então viajavam de Kombi tocando em ruas de diferentes cidades e estados brasileiros e convidando musicistas locais para improvisações coletivas, num formato que mais uma vez incluía guitarra com amplificador portátil e minibateria.

Mas após a Crmk, o segundo show consecutivo a começar no local (que já era algo inédito no festival), foi da dupla de *forró* pernambucana Caramurú & Julião, num gênero musical também pela primeira vez representado no Pira Rural e muito mais distante das tradições populares (contraculturais) do norte ocidental. A instrumentação também foi inédita: zabumba e viola caipira (além dos vocais de ambos), instrumentos relativamente leves e maleáveis, sem necessidade de amplificação[7] ou apoio no chão – o que permitiu à dupla realizar grande parte do show *em movimento*, caminhando lentamente em cortejo pela trilha desde a beira da cascata, acompanhando o rio e as barracas nos cantos da mata, até chegarem no palco, quase no outro extremo da Cascatinha. E assim pela primeira vez um show atravessou a mata, passou pela frente de onde quase todo o público e boa parte dos(as) musicistas acampava, acompanhou o rio algumas centenas de metros após a queda d'água e passou por uma apertada e bamboleante (mas sempre firme) ponte de madeira – com um grande grupo do público acompanhando, dançando pelo caminho e cantando junto trechos de canções já conhecidas (principalmente dos repertórios de Luiz Gonzaga, Alceu Valença e Tom Zé – ao contrário da grande maioria dos demais shows no festival desde a segunda edição, que valorizam composições próprias sem difusão massiva).

Em 2018, na véspera do início da nona edição do Pira Rural, o *site* oficial do mesmo anunciou uma inédita "batucada geral e cortejo musical" da frente da cascata até o palco, como

[7] Assim como o violão tocado por Davi Henn na edição de 2015, a viola caipira prescindiu de amplificação no cortejo pela trilha (que neste caso ocupou uma porção temporal maior da *performance*), gradativamente menos próxima da queda d'água e com o som desta ficando releativamente mais abafado pela mata ao redor da trilha.

primeira atividade musical no evento. "Convidamos a todos os presentes a trazerem ou criarem instrumentos e improvisos para essa *vivência de sincronia sonora entre o público geral e a natureza*" (PIRA RURAL, 2018, grifo meu), diz o breve comunicado da organização.

Parece nítida a intenção de manter o formato de cortejo pela mata ligando a cascata e o palco, iniciado no ano anterior, e o entendimento por parte da equipe organizadora do festival de que essa atividade carregava um simbolismo expresso através do som de proximidade entre pessoas e o ambiente da propriedade rural. É notável também a continuidade em se distanciar do rock (e seus instrumentos típicos), ao menos nessa atividade, e a novidade de abolir (temporariamente) a distinção entre *público geral* e quem faz oficialmente música no evento.

Na edição de 2019, décima e mais recente antes do início da pandemia de Covid-19 e suspensão desde então do Pira Rural, o formato de cortejo musical pela trilha da mata foi mantido, mas voltou a ser conduzido por musicistas – em oposição ao *público geral*, que participou em papel secundário. A condução coube a Marcio Fulber & Bando, da região metropolitana de Porto Alegre, que fizeram o show de abertura em sua maior parte próximo à cascata, porém ligeiramente deslocados dos de edições anteriores, já na boca da mata e da trilha, sob árvores, e não sobre a vegetação rasteira imediatamente em frente à queda d'água.

O cortejo foi a parte final do show, do grupo que se descreve como baseado no *subgênero dixieland* do jazz. Na fotografia de divulgação anunciada previamente no *site* do evento, a formação é composta por tuba, trompete, saxofone, clarinete, violão e o *washboard* de Fulber, que também canta suas composições em português descritas como contando uma semi-autobiográfica "saga do *artista de rua*" (PIRA RURAL, 2019) e alguns *standards* do *dixieland* afro-estadunidense. Apesar de estarem em menor número no repertório, foi com uma dessas composições estrangeiras de maior difusão que o cortejo foi conduzido, estimulando que o público também cantasse ou cantarolasse.

Considerações finais

Parece haver um considerável reforço na tese, presente na fala de participantes do festival ouvidos nesta pesquisa, de que no Pira Rural a abertura a mais estilos musicais (que por si só tende a ir junto com mais possibilidades de formações instrumentais) caminhou junto com a abertura de mais possibilidades de inclusão demográfico-social no evento, e principalmente com o aumento nas possibilidades de aproximação de participantes com o ambiente da propriedade onde ocorre o

festival. Além disso, é curiosa a aparente tendência de que, no Pira Rural, musicistas geralmente muito dedicados a interagir (sonoramente) com o meio *urbano – músicos de rua* – tenham também facilidades para experimentar e propiciar relações mais estreitas no *meio rural* e de menor intervenção humana, inclusive onde não há ruas. Fica implícita uma contestação da dicotomia *música urbana X música rural*

Mesmo que timidamente, essa análise aponta também na direção da superação da oposição *cultura X natureza* como categorias ocidentais tidas como universais, como Ana María Ochoa Gautier (2016) aponta ainda ser prevalente inclusive na literatura autodenominada *ecomusicológica*. O Festival de Música Pira Rural revela-se como um caso em que mesmo pessoas largamente inseridas numa sociedade ocidentalizada buscam táticas próprias (pela via da contracultura) e muito localizadas de resistência ao desenvolvimentismo mercadológico hegemônico. Essas táticas incluem performances musicais à beira de uma cascata e percorrendo uma trilha na mata. Mas não se limitam a isso; são complementadas por outras táticas como a inclusão de pequenos produtores agroecológicos locais fornecendo alimentos e oficinas e assistindo a shows no evento, como relata Escher (2021). E ainda como a opção por realizar o festival sempre na mesma propriedade rural, para um número de pessoas nela confortavelmente comportado – mesmo em face a uma procura bastante excedente por ingressos, como diz Müller (2020), e da atual impossibilidade de eventos presenciais seguros durante a pandemia. Para Daniel Mossi, professor de violão atualmente com 31 anos, que em 2013 e 2014 participou do evento como baixista da Sapo Jones & Coiote Bill:

> O Pira parece ter uma proposta de ser pequeno, ser próximo, e de o pessoal que está organizando ter uma relação com aquele lugar específico, [e conceberem o festival] com o propósito de compartilharem aquele espaço com as pessoas através da música, o que aparece também na alimentação (MOSSI, entrevista em 05 out. 2021).

Referências

A BANDA de um Homem Só. *Pira Rural 2015*. Mountain View: Google. 22 mar. 2016. 1 vídeo (3 min 32 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JtJPPtMkhyI. Acesso em: 13 ago. 2021.

ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura (Writing against Culture). *Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, jan./jun. 2018[1996].

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999[1983]. p. 17-62.

FELD, Steven. "Acoustemology". IN: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (eds.). *Keywords in*

Sound. Durham: Duke University Press, 2015. pp. 12-21.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989. p. 3-21. [The Interpretation of Cultures, 1973].

OCHOA GAUTIER, Ana María. Acoustic multinaturalism, the value of nature, and the nature of music in ecomusicology. *Boundary* 2, Durham, v. 43, n. 1, p. 107-141, 2016.

POLIVANOV, Beatriz. "Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos". *Esferas*, v. 2, n. 3, 2013.

PIRA RURAL. *Pira Rural >> Batucada Geral e Cortejo Musical*. Ibarama, 28 mar. 2018. Disponível em: https://www.pirarural.com.br/2018/03/pira-rural-batucada-geral-e-cortejo.html. Acesso em: 12 ago. 2021.

_____. *Márcio Fulber & Bando*. Ibarama, 11 abr. 2019. Disponível em: https://www.pirarural.com.br/2019/04/marcio-fulber-bando.html. Acesso em: 20 ago. 2021.

QUE PIRA é Essa? Direção: Rosana Weber. Co-Direção: Homero Oliveira. Produção: Daniela Lemes; Juliane Glashorester; Gabriel Sartori; Gustavo Sartori; Matheus Schubert Costa. Independente. 1 vídeo (15 min), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sk6vrwQ8HJQ. Acesso em: 13 ago. 2021.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969.

SAPO JONES & COIOTE BILL. *Blues da Cascata – Pira Rural*. Mountain View: Google, 17 jul. 2013. 1 vídeo (3 min 40 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0wsBWtHwiq8.

Acesso em: 13 ago. 2021.

_____. *Sapo Jones & Coiote Bill*. Menlo Park, [2012~2015?]. Disponível em: https://www.facebook.com/SapoJonesCoioteBill. Acesso em: 13 ago. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

Entrevistas

ESCHER, Laís Maria. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; São Pedro da Serra: 14 jun. 2021. [1 arquivo sonoro: 114 min., gravado a partir de ligação em vídeo via Google Meet].

MOSSI, Daniel. *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Esteio: 05 out. 2021. [1 arquivo sonoro: 98 min., gravado a partir de ligação em vídeo via Zoom].

MÜLLER, Jackson Fernando "Back". *Depoimento pessoal concedido ao autor sobre o Festival de Música Pira Rural*. Porto Alegre; Gravataí: 17 nov. 2020. [1 arquivo sonoro: 68 min., gravado a partir de ligação em áudio via WhatsApp].

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

"MOLHAR A MIXAGEM" TECNOSONORIDADES E RELAÇÕES COSMOSÔNICAS NA PRODUÇÃO DOS DJS NO SUDOESTE DA COLÔMBIA

GT 14 "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS"

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

Resumo: Como as tecnologias intervêm na formação de coletivos e regimes multissensoriais? Em particular, esta comunicação busca compreender como os DJs Misak, aqueles que fazem soar tecnosonoridades, ressignificam suas próprias ontologias sonoras com as tecnologias da música digital no contexto atual do departamento de Cauca, na Colômbia. Estou interessado em discutir formas de produção de territórios onde a experiência sonora é mobilizada em diversos processos políticos onde participam jovens do povo Misak. Assim, a partir da vivência junto com um grupo de DJs que operam uma emissora de rádio, é desenvolvida uma luta pelo território, a partir da mobilização de materialidades e possibilidades sonoras que, como forma de conhecimento na arena das acustemologias, transgridem as forças dominantes que configuram cenários conflitivos na região do Cauca. Essas intervenções políticas baseadas no som mostram que os processos de luta pelo território não se limitam a questões sobre a terra, ao contrário, deslizam para outras espacialidades. A antropologia do som e os estudos em etnomusicologia têm discutido a centralidade do som e a intersensorialidade evidenciada nas conceituações sobre as formas de ouvir e produzir sons em grupos humanos. Nesse sentido, pretendo resgatar uma categoria sonora nativa que aparece contida nas falas de alguns DJs de Misak, que se refere aos nexos cosmosônicos com o lugar, e é a ideia de "molhar" o som digital. Isso remete a elementos sonoros relacionados às formas que a água adquire no território, e está relacionada ao fato de os Misak se pensarem como filhos da água. Tanto o som quanto a água têm a capacidade de circular e adquirir diferentes formas em diferentes lugares. Interpreto essa ideia de "molhar" os sons que afetam os corpos como uma proposta sônica extensiva a uma forma de territorialidade.
Palabras Clave: DJs, Acustemologia, Territorialidade.

"Wetting the Mix" Technosonorities and Cosmosonic Relations in the Production of DJs in the Southwest of Colombia

Abstract: How do technologies intervene in the formation of collectives and multisensory regimes? In particular, this paper seeks to understand how DJs Misak, *those who make technosonorities sound*, resignify their own sound ontologies with music-digital technologies in the current context of the department of Cauca, in Colombia. I am interested in discussing forms of production of territories where the sonic experience is mobilized in diverse political processes where young people from the Misak people participate. Thus, from the experience together with a group of DJs who operate a radio station, a struggle for the territory develops from the mobilization of materialities and sonic possibilities that, as a form of knowledge in the arena of acoustemologies, transgress the dominant forces that configure conflictive scenarios in the Cauca region. These political interventions based on sound show that the processes of vindication for the territory are not limited to questions about the land, on the contrary, they slide to other spatialities. The

anthropology of sound and studies in ethnomusicology have discussed the centrality of sound and the intersensoriality evidenced in conceptualizations about ways of listening and producing sounds in human groups. In this sense, I want to rescue a native sonic category that appears contained in the talks of some of the Misak DJs, which refers to the cosmosonic links with the place, and is the idea of "wetting" the digital sound. This refers to sound elements that are related to the forms that water acquires in the territory, and bears a correspondence with the fact that the misak think of themselves as the *sons of water.* Both sound and water have the ability to circulate and acquire different shapes in different places. I interpret this idea of "wetting" sounds than seeing bodies as an extensive sonic proposal as a form of territoriality.
Keywords: DJs, Acoustemology, Territoriality

Introdução

A discussão que apresento faz parte das seguintes questões mais amplas que estou abordando em minha tese, ainda em curso, Qual o lugar das tecnologias na formação de coletivos e regimes multissensoriais, mobilizados nas práticas sonoro-musicais? Qual é o lugar dessas tecnossonoridades na produção de territorialidades? Em particular, esta comunicação procura compreender como alguns DJS do povo Misak, *aqueles que fazem som com tecnosonoridades*, ressignificam as suas próprias ontologias sonoras com as tecnologias músico-digitais no contexto atual do departamento[1] de Cauca. Departamento em que populações indígenas, negras e camponesas compartilham experiências de marginalização histórica originada no quadro do sistema-mundo moderno-colonial (QUIJANO, 2000). Interessa-me discutir as formas de produção de territórios onde a experiência sonora é mobilizada em vários processos políticos onde participam jovens do povo Misak. E, especificamente, a dinâmica mobilizada por um grupo de pessoas que articulam suas experiências e conhecimentos, em torno da rádio La Bakanísima, que entrou no ar em 2013. La Bakanísima, além de ser uma emissora alternativa de rádio para a comunidade "que é *Bakana*[2] com seu público", pela sua proposta e programação musical, é um lugar de aprendizagem de jovens, em sua maioria homens, interessados na locução e formação como DJs. Neste espaço, em 2017, formou-se o que se chamou inicialmente DJs del Cauca e posteriormente foi renomeado como DJs de Silvia Cauca.

Para esse desafio, compartilho a iniciativa de assumir o trabalho de campo por meio do deslocamento dos sentidos sugeridos pelos estudos da performance. Assim, articulo a modulação entre a escuta e a observação como recursos para uma etnografia que nos permite compreender

[1] Divisão político-administrativa na Colômbia.
[2] Gente boa.

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).

Aqui a ideia da prática ou ofício do DJ, além de ser ilustrada como uma prática global, relacionada à manipulação de equipamentos e produções sonoras que se insere numa rede de economias, refino-me à ideia de entendê-la como conhecimento localizado (HARAWAY, 1995). E para esta afirmação destaco, por um lado, a ligação imediata com formas de tecnologias, que entendo como uma componente de circunstâncias culturais dinâmicas que adquirem sentido e identidade, e onde não preexiste a nenhum entorno dado, mas que é estabelecido através das práticas que dão lugar a esse ambiente (ESCOBAR, 2016 [1995]; DE LAET, MOL, 2000; HINE, 2015). E por outro, a relação entre lugar, corpo e som que delineia a proposta sonora dos DJs que irei apresentar, ou seja, o lugar dessa prática na arena das *acustemologias* (FELD, 2013; 2015; 2017).

Territorialidades

Guambía está localizada no município de Silvia, conhecido como a "Suíça da América" na região central de Cauca, a 57 km de Popayán, capital do Cauca, com uma topografia que se eleva entre os 2500 e 3800 NMM. De acordo com o censo de 2013 realizado pelas autoridades misak que se reúnem na confederação *Nu Nachak* ou Grande Fogão, a população misak nesse ano é de 24.000 pessoas, das quais 64% vivem na Guambía e os 36% restantes vivem em outros departamentos. A população de Misak tende a ser relativamente jovem, pois 49,6% da população tem menos de 24 anos de idade. Não é exagero afirmar que desse território só o 27,57% serve para a atividade agrícola, o qual é limitado demais para a quantidade de população que a habita e está em crescimento. Assim como o conflito armado, e as ameaças a líderes misak, a ausência de terras cultiváveis são motivos de deslocamento conforme indicado pelo Plano de Salvaguarda Misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014). Boa parte desse território foi recuperado pela vitalidade do movimento indígena na segunda metade do século XX, e ainda está em disputa e expansão, apesar das formas de expropriação prolongadas pelos latifundiários e da falta de compromissos constitucionais de restituição de terras. É preciso entender que os conflitos em torno da posse da

terra no Cauca envolvem diversos atores em disputa e configurações sobre ela que dão conta de processos e formas de territorialidade.

Compartilho a ideia de que a dinâmica da agência política no caso dos movimentos indígenas no Cauca é mobilizada por uma política de memória, como sugeriu Joanne Rappaport (2000). Onde, ao contrário da perspectiva eurocêntrica de organizar o tempo a partir de uma narrativa histórica linear e objetiva, eles acomodam em saltos cronológicos, uma narrativa histórica dinâmica. Os petróglifos gravados em várias pedras em Guambia explicam isso, e como explica o Taita Misak, "Falar de história implica um fluxo que não é linear, mas também não circular. É como uma espiral em três dimensões, cujo centro está no alto" (VASCO, ARANDA, DAGUA, 1993, p.5).

Essas materialidades que dão conta do pensamento misak e sua relação com o espaço-tempo constituem o que a antropóloga Ximena Pachón (1996) interpreta: como a fronteira territorial guambiana passou por suas transformações, alcançadas por meio de diferentes mecanismos históricos de mobilização política, "em busca da reconstituição de seu "antigo território", tem ampliado suas fronteiras e 'guambianizaram' as terras conquistadas " (PACHÓN, 1996). Interessa-me aqui sugerir a possibilidade de que as propostas sonoras mobilizadas pelos DJs contenham elementos cosmosônicos que são ativados para guambianizar territórios e corpos como forma de expandir também essas fronteiras. Aqui, o lugar da radiodifusora, dos DJs e de toda uma infraestrutura que se mobiliza, entre antenas de transmissão, transmissores, software, adquire sentido na expansão dessas fronteiras e nos modos de produção de uma territorialidade fluida.

Nesta linha de pensar as complexidades relacionais entre as práticas sonoro-musicais, corpo e território, as ideias de *acustemologia* (FELD, 2013; 2015; 2017) e *cosmosônica* (STEIN, 2009, 2013) propostas a partir da etnomusicologia e da antropologia do som apontam a articulação da experiência sônica e intersensorial ao lugar. Steven Feld, que questiona a universalidade de uma única história eurocêntrica para explicar outras possibilidades de viver e refletir sobre o som, a partir de uma etnografia entre os Kaluli de Papua-Nova Guiné propõe a ideia de *acustemologia* como uma alternativa que sugere pesquisa o primado do som como uma modalidade de conhecimento e de existência no mundo. Em sua argumentação, Feld utiliza a ideia de *emplacement,* que se refere à sensação de lugar ao se considerar a relação sensual, entre corpo, mente e entorno, entendida como "a interação com o mundo social e material" por meio da percepção sensível. A ideia da cosmosônica, proposta por Marília Stein, remete à constituição

sonora e à concepção cósmica na construção da pessoa, a partir de uma cosmologia posta em prática na produção sonora de canções, expressões verbais, danças e sons tocados (Stein 2013, p. 18). A experiência etnográfica da autora entre os Mbyá-Guaraní do sul do Brasil abre todo um campo de discussão sobre as práticas e concepções sonoro-musicais em coletivos ameríndios.

Nesse sentido, pretendo resgatar uma categoria sonora que aparece contida nas falas de alguns dos DJs de Misak, que se refere às ligações cosmosônicas com o lugar, e é a ideia de "molhar a mixagem". Um "movimento" que contém elementos sonoros que correspondem às formas que a água adquire, à presença da chuva ou ao curso dos rios, que têm efeitos transformadores nos corpos e correspondem ao fato de os misak se pensarem como *filhos da água* (DAGUA, ARANDA, VASCO). Tanto o som quanto a água têm a capacidade de circular e adquirir diferentes formas em diferentes lugares. Interpreto a ideia de "molhar" as sonoridades que afetam os corpos como forma de "guambianizar", por meio de propostas sonoras expansivas como forma de produzir territorialidades.

"Molhar a mixagem" territorialidade fluida

Numa manhã de dezembro de 2015, na aldeia de El Cacique, entre as montanhas da Guâmbia, Andrés, então com 18 anos, depois de me explicar as técnicas que aprendeu com seu pai para o cuidado do couro usado na construção do tambor Misak - que contribui com sua sonoridade para o que se conhece como *música própria misak* -, insistiu em querer me mostrar algo que para ele estava deixando de ser um "hobby" e passando a fazer parte das atividades que lhe geravam renda.

"Você quer ouvir algo sobre o que eu faço? Eu faço mixagens" ele me disse fazendo um movimento com as mãos como se estivesse acariciando alguns discos de vinil no toca-discos. Suas mixagens as orienta para uma diversidade de "gêneros musicais" que são categorizados sob a ideia de "crossover"[3]. Uma condição da mixagem é que seja música para dançar, e sua preferência está voltada para o que se denomina "Tecnocumbia". Ele considera sua habilidade ou "dom" que adquiriu através dos sonhos, relevante nas continuidades sobre as formas de aprendizagem misak e tutoriais que encontra no YouTube; entende esta plataforma como seu "professor" porque não só fornece informações, mas também ensina.

[3] É uma noção disseminada pela mídia para se referir ao conjunto variável da música popular massiva.

Ele me levou para uma sala ocupada por equipamentos de amplificação: sobre uma mesa de madeira, havia um computador, placa de som de oito canais, que se conectava a duas caixas de som, e um microfone disposto em seu pedestal. "Não é um estúdio profissional, mas é o meu laboratório de som", anunciou. Instalando o equipamento e ligando o computador, ele abriu um software que utilizou para fazer suas mixagens. Ele me deu uma demonstração do que sabia fazer com esses equipamentos e de um movimento sônico, causado pela mediação do software, e plug-ins que permitem fazer e criar uma ampla gama de sons: “molhar a mixagem”. Os efeitos que ele me explicou também são obtidos com a manipulação de dispositivos físicos, como a Controladora DJ.

Ele me pediu para ouvir com atenção. Aumentou o volume: como uma abertura, o som de uma sirene foi ouvido e seguido por uma voz que o anunciou: “na sua frente, DJ Misak” e deu início a uma base rítmica de sons eletrônicos e efeitos que deram entrada a uma cumbia que ele havia transformado em remix, entre reverberações, efeitos e ecos, novamente a voz “a partir da Silvia, Cauca”. A voz gravada que anuncia o DJ é conhecida como “pisador”, é uma espécie de rótulo ou marca que se coloca nas introduções nas mixagens, com o objetivo de apresentar o DJ que faz a mixagem, e é colocada em alguma clave da mixagem para evitar que seja plagiada.

Naquele pequeno espaço senti a pressão sonora no meu corpo e antes de começar com a primeira música que ele havia escolhido para mixar, causou uma série de efeitos e reverberações que saturaram de ornamentos uma base eletrônica percussiva, em um ambiente de ecos e atrasos sonoros, o que me fez sentir saturações envolvendo minha cabeça, como se tirando algo de mim. Ao fundo, podia ouvir como a música estava sincronizada com o pulso de marcação da base. Ele explicou: "Estou molhando a mixagem", não evitei a curiosidade de perguntar "Por que molhar a mixagem?" “Para que não pareça seco, ou seja, para que não soe abrupto, visto que duas canções se juntam é melhor molhá-las e produzir um efeito, como o rio ecoando pelas montanhas, você sente que ele gira como a curva de um rio”. Cada vez que ele mudava de uma música para outra em suas mixagens ou colocava um enfeite, ele procurava uma maneira de “molhar” a mixagem. Nossa conversa se concentrou não apenas em como os sons eram produzidos, mas em como os sons eram sentidos.

Outro de seus comentários me fez lembrar a relação do "molhar a mistura" com a importância das diferentes formas de água no território. Da única janela do "Laboratório de som de Andrés" dava para ver uma vista panorâmica e a união de duas montanhas que tinham a forma de

um coração através da qual havia uma cachoeira exatamente no meio. “É como a água correndo pelo território, também percorre os corpos”. A ideia de "molhar a mixagem" pode ser entendida como uma categoria sonora performática da *cosmosônica* (STEIN, 2013), que atende aos efeitos que visam alterar os corpos. Os efeitos produzidos por seus equipamentos de manipulação sonora sugerem relações sociais, 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.

"Uma cumbia infinita" molhando corpos em uma dança de *Caseta*

Mas só pude observar essa ideia de molhar a mixagem na prática quando o DJ Santi, que aprendeu, durante um processo de três anos com Andrés, referiu-se a esse mesmo efeito e acrescentou "vou molhar a mixagem e quero fazer uma cumbia infinita”. E isso acontecia no que é conhecido em Cauca como a dança da "Caseta". A Caseta é um espaço montado em lote vazio, delimitado por um tecido sintético verde denominado *yute* apoiado em taquaras e com um teto com folhas de zinco e plástico. Capacidade para cerca de 300 pessoas. Um som de amplificação arranjado pelo organizador da Dança. Santi foi um dos três DJs convidados naquele dia. Quando o DJ Santi estava em sua apresentação eu estava perto dele e quando ia de uma música para outra, eventualmente, ele me olhava como se me dissesse para ficar atento para que eu pudesse ouvir a ligação entre as músicas. Ao fazer a ligação, ele moveu a mão direita em forma de onda até a altura do peito, celebrando e enquanto, com a outra mão, manipulava os botões do controlador, ele “molhava” essa transição. Senti os efeitos sonoros envolventes, saturados de reverberações e ecos sobrepostos, que não duraram mais de 15 segundos; nessas transições percebi a correspondência do público que as celebrou. “Molhar, é como refrescar, tanto que não soa agressivo”, mas o que mais chamou minha atenção foi quando ele me disse que esse “movimento”, como uma “virada”, era um efeito de “esticar o tempo”. Ele relacionou a capacidade de manipulação sonora alcançada com softwares e controladoras DJs com os efeitos produzidos por uma liana que, na cosmologia misak, quando queimada, permitia que o tempo fosse alterado, alongado ou encurtado: “quando o *Tsillash* é queimado é como para fazer durar mais, ¿ entende? você sente isso”. Explicava assim: “Se

estamos em uma *minga*[4] e eu quero que renda meu tempo de trabalho, eu queimo a liana e ela faz com que renda o tempo do que seja que você esteja fazendo". Como o *Tsillash* tem outras plantas, mas é difícil de encontrá-las, pois a entrada de diversos mecanismos de cultivo estendido promovidos por agentes externos e usados pelos moradores, durante o corrido do século XX e até a atualidade, têm afetado as ecologias do território misak. Os pesticidas usados nos cultivos estendidos de batata, morango e papoula, matam a liana, "é como se matara o tempo". DJ Santi encontrou na montagem do seu equipamento, que lhe permitia manipular o som, produzir uma sensação que o remetia a este planta, um domínio sobre o tempo. Mas ele esclareceu que não era a mesma coisa, era apenas a configuração tecnológica dos aparelhos e o som amplificado, que tinha o poder de ancorar as temporalidades nos corpos, uma sensação de continuar ali.

Considerações Sônicas

"Molhar a mixagem" sugere pensar os *nexos* entre as potencialidades sônicas e as dimensões sociopolíticas e cosmológicas, já que para os Misak, a paisagem, o vento, o trovão, as plantas e as aves "são gente, seres animados e dotados de sua própria vontade" (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015 [1998], p. 23), que configuram uma complexa ecologia. "Molhar a mixagem" não está desconectado dessas relações, através de certos sons se "performam" alteridades como o trovão, a chuvarada, o rio, os pássaros: "Os antigos dissiam que *Srepalei* (o senhor trovão) era um senhor velho que fazia trovoar tocando seu tambor. *Srekəllimisak* é quem toca, é a sombra das chuvaradas" (Ibid, p, 74). Essas experiências narradas sonora-imagéticas têm a ver com o movimento da água e as diversas formas que adquire no território.

A ideia de *emplacement* como resposta sensual das pessoas ao lugar, como afirma Feld (1996), permite-nos transcender a ideia de paisagem sonora, por meio da relação sensorial com o lugar, como um processo de modulação dos sentidos. O próprio Feld apresenta um caso semelhante a partir de uma experiência com sua interlocutora Ulahi, um guia para entender como a voz dos pássaros está ligada ao mundo dos mortos, ao presente e ao passado. Ele observa: "Ulahi me ensinou que a água se move pela terra assim como a voz se move pelo corpo. Ela me ensinou que as

[4] Mutirão.

músicas são o fluxo coletivo e conectivo das vidas individuais e das histórias da comunidade."[5] (FELD, 2017, p. 92).

Finalmente, essas experiências implicam formas particulares de produção de som e de comunicação, que se desdobram no espaço-tempo que remetem à sensação de lugar ao se considerar a relação sensual entre corpo-mente e ambiente; expressões sonoras em latência para criar afinidades eventuais, sentidos comuns e formas sensoriais que criam efeitos de expansão de territorialidades.

Referências

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, 1998.

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

DE LAET, M; MOL, A. The Zimbabwe bush pump: mechanics of a fluid technology. *Social Studies of Science,* vol. 30, no. 2, p. 225–64, 2000.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, J. & RIFIOTIS, T (org.). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações; Joinville : Editora Letradágua, 2016. p. 21-66.

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.

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

_____. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, v. 49, n. 1, p. 217-239, 2013.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009.

HINE, Christine**,** *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*, London, Bloomsbury, 2015.

[5] Ulahi taught me how water moves through land as voice moves through the body. She taught me how songs are the collective and connective flow of individual lives and community histories. (FELD 2017, p. 92)

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

PACHÓN, Ximena. Los Guambianos y la Ampliación de la Frontera Indígena. In: CAILLAVET, Chantal (ed.). *Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador*, Lima : Institut français d'études andines, 1996. p. 283-314.

PUEBLO ANCESTRAL MISAK. *Plan de Salvaguarda del Pueblo Misak 2014*. Disponível em: http://observatorioetnicocecoin.org.co. Acesso em: 28 jun. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of world-systems research*, v. 6, n. 2, p. 342-386, 26 Aug. 2000.

RAPPAPORT, Joanne. *La política de la memoria:* interpretación histórica nativa en los Andes colombianos. Popayán: Universidad del Cauca, 2000.

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

STEIN, Marília. *Kyringüé mboraí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani.* Porto Alegre, 2009. 309. Tese. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Garaní. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 17-44.

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

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

"OPAMBA'E REI ETE" E "NHAMANDU ODJERE":

SENTIDOS, SONS E SENTIRES DE DOIS CANTOS

GT "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS"

Renata Andriolo Abel (UFSC)
renata.abel23@gmail.com
Márcia Antunes Martins (UFSC)
marciaguarani@gmail.com
Evelyn Schuler Zea (UFSC)
evelynsz@gmail.com

Resumo: Os fios condutores pelos quais esse trabalho é entrelaçado são os dos sentidos, sons e sentires evocados pelos *kyringue mborai*, cantos das crianças *mbya* guarani. Os cantos (*mborai*) configuram-se como uma prática central do *nhandereko*, o modo de vida *mbya* guarani, especialmente através daquilo que propõem aconselhar e pelas ressonâncias e reverberações que colocam em circulação. A partir de dois *mborai mirim*, "*Opamba'e rei ete*" e "*Nhamandu odjere*", buscamos desdobrar alguns dos sentidos, sons e sentires que reverberam através deles. O primeiro canto ressalta a questão das dificuldades de viver nesta terra (*yvyrupa*), bem como a pertinência do lembrar-se (-*maendua*) das divindades *Nhanderu* e *Nhandetchy* para fazer durar esta vida perecível (*tekoatchy*). Já o segundo canto enuncia o estado de atenção e escuta (-*djapytchakan*) que Nhamandu, divindade ancestral expressa no Sol, mantém continuamente em relação aos *mbya kuery*, os *mbya* guarani. Concebido numa pesquisa colaborativa a seis ouvidos e com base em trabalho etnográfico na Aldeia M'Biguaçu, localizada no litoral de Santa Catarina, nosso propósito é experimentar e comentar algumas formas de traduções desses dois cantos, suas possibilidades e impossibilidades, menos buscando alguma simetria do que ensaiando os deslocamentos e os caminhos de comunicação entre mundos, corpos e seres que provocam.

Palavras-chave: Guarani Mbya. Cantos *mborai mirim*. Tradução. Ressonância. Reverberação.

"Opamba'e rei ete" and "Nhamandu odjere": Senses, sounds and senses in two chants

Abstract The guiding threads through which this work is intertwoven are the senses, sounds and feelings evoked by the *kyringue mborai*, songs of the Mbya-Guarani children. The chants (*mborai*) are configured as a central practice of *nhandereko*, the Mbya-Guarani way of life, especially through what they propose to advise and the resonances and reverberations they put into circulation. From two *mborai mirim*, "*Opamba'e rei ete*" and "*Nhamandu odjere*", we seek to unfold some of the senses, sounds and feelings that reverberate through them. The first song highlights the issue of the difficulties of living in this land (*yvyrupa*), as well as the pertinence of remembering (-*maendua*) the *Nhanderu* and *Nhandetchy* deities in order to endure this perishable life (*tekoatchy*). The second chant enunciates the state of attention and listening (-*djapytchaká*) that *Nhamandu*, an ancestral deity expressed in the Sun, continuously maintains in relation to the *mbya kuery*, the *mbya* guarani. Conceived in a collaborative research and based on ethnographic work in the M'Biguaçu village,

located on the coast of Santa Catarina, our purpose is to experiment and comment on some ways of translating these two songs, their possibilities and impossibilities, less seeking symmetry than rehearsing the displacements and paths of communication between worlds, bodies and beings that they provoke.

Keywords: Guarani Mbya. Chants *mborai mirim*. Translation. Resonance. Reverberation.

Introdução

> *Os nossos cânticos (tarova, jepapa mirim) não somos nós que criamos, através da escrita. Nhanderu manda do céu. Aquele que reza bem ouve os cantos, que chegam ao coração dele. Então, ele canta. Nhanderu dá pra ele poder rezar. Através disso a gente obtém a força e, mesmo que tenhamos que enfrentar muitas dificuldades, nos mantemos firmes.* (*Tcheramoi*[1] João Silva Vera Mirim citado em Ramo y Affonso et.al. 2015, p.89)

Os cantos que os Guarani Mbya fazem ressoar vêm de alhures, dos *Nhanderu*, divindades ancestrais. Para entoar esses cantos, além de fazer a voz ressoar, faz-se necessário o aprimoramento de *-endu*, radical verbal que tem tanto o sentido de "escutar" quanto o de "sentir" ou de, ainda, "escutar com o ouvido" e "escutar com o corpo", como Karai Yvydju Mirim explicou. Assim, entoar os cantos envolve tanto colocar palavras em circulação através do ressoar da voz, quanto evocar sentidos e sentires através das ressonâncias do que é, de modo duplo, cantado e escutado. O que desenvolvemos na sequência para ampliar essa questão se ancora em trabalho de campo realizado entre os Guarani Mbya da Aldeia M'Biguaçu Yynn Moroti Wherá (Reflexo das Águas Cristalinas), localizada no município de Biguaçu, no litoral de Santa Catarina, a cerca de 30 quilômetros do centro da capital do estado, Florianópolis.

Entre os Guarani Mbya, há ao menos duas categorias de cantos a se ressaltar: os *mborai* ou *tarova*, cantos entoados quase que exclusivamente na casa de reza e geralmente pelo *oporai va'e*, o rezador, "aquele que canta (escutando)". Esses cantos não têm palavras e, desse modo, se diferenciam da outra categoria, a dos *kyringue mborai* ou *mborai mirim*, os cantos das crianças, que são geralmente cantados pelos grupos de coral das aldeias. Estes são *mborai oka reguá*, cantos cantados no espaço externo da casa de reza, além de servirem como articuladores da presença guarani em diversos espaços não indígenas (MACEDO, 2012). Tanto os *tarova* quanto os *mborai mirim* não são "criados" através da escrita, mas recebidos através concentração, de *djapytchakan*, prestar atenção

[1] Ancião, literalmente "meu avô".

escutando.

Os cantos constituem uma prática central do *mbyareko*, o modo de vida guarani, como evidencia Stein ao referir-se a este "como uma existência cosmossônica, produzida, orientada e mediada pelo som" (STEIN, 2015, p.210). Nesse sentido, os cantos se relacionam de modo íntimo com a formação e transformação da pessoa guarani. Assim, tomando que o "corpo físico (...) não é a totalidade de corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa" (SEEGER, DA MATA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p.13), faz-se pertinente tratar da centralidade do *nhe'e* – "espírito-nome" (BENITES, 2015, p.12) – na compreensão da pessoa *mbya* e, portanto, de suas práticas sonoras. O *nhe'e* é parte da pessoa que os *Nhanderu* fazem descer (*-mboguejy*) à *yvyrupa* (plataforma terrestre), para fazer ficar em pé (*-mopuã*) os corpos dos *mbya*. Ele se assenta no coração, que por sua vez é a base do corpo: "O *nhe'ẽ* - espírito está no *py'a* - coração. É no *py'a* que está a base do nosso *rete* - corpo", nas palavras da pesquisadora guarani Sandra Benites (2015, p.18). Ao mesmo tempo, o *nhe'e* "(...) está em movimento: ele fica indo e voltando, entre *yvy rupa* e o *amba* (cidade, lugar) de Nhanderu (o *yvate*, o alto)" (Ramo y Affonso, 2018, p.138-139). É o *nhe'e* que, ao levantar os corpos, torna possível a voz, a fala (*ayvu*) e o canto (*mborai*).

Nesse sentido, o cuidado com a relação do *nhe'e* com o *tete,* o corpo, possibilita a manutenção dos "canais entre-mundos" com os *Nhanderu*, visto que o *nhe'e* configura uma partícula de continuidade entre parentes que moram em espaços e temporalidades distintas. Lá onde os *Nhanderu* vivem, os *nhe'e* estão cantando a todo tempo, como expressou Karai Yvydju Mirim, o que sinaliza que o canto surge como uma espécie de duplicação daquilo que se faz lá no alto. Sendo o *nhe'e* a partícula da pessoa que possibilita que a voz ressoe, o canto surge como fator constituinte da pessoa. Ressoar os cantos é fazer reverberar as intensidades dos tempos originários e da primeira terra, pois, conforme descrevem os pesquisadores guarani Geraldo Moreira e Wanderley Moreira (2015, p.33), o som "representa o firmamento do planeta terra, o vento, a chuva, o fogo e a própria terra". Isso é particularmente evidente na noção de *ayvu rapyta*, traduzida pelos mesmos pesquisadores enquanto "centro, origem, raiz, início do som, do canto, do poder", "a raiz do espírito humano" (MOREIRA, MOREIRA, 2015) e também por Cadogan (1992[1959]) como "o fundamento da linguagem". Isto leva a compreensão de que as sonoridades colocadas em circulação pelos cantos *mbya* guarani aqui e agora estão ancoradas nas imagens da primeira terra e seguem reverberando, formando e transformando o mundo e os corpos, ainda que em suportes distintos.

Nesses termos, se o canto está dado, é necessário aprender a escutar. Como referenciado, a raiz verbal *-endu* tem tanto o sentido de escutar quanto de "sentir ou perceber com os outros sentidos" (DOOLEY, 2006). É recorrente os adultos aconselharem aos jovens, como Wherá Tukumbó o fez em certa ocasião na *opy* (casa de reza) da comunidade da aldeia M'Biguaçu, que não adianta nada cantar se *nhanhendui*, não escutamos/sentimos. É importante que sinta o que está sendo cantado, mesmo que não compreenda, pois, como também dito por Wherá, não adianta nada as palavras estarem passando se você não escuta de verdade. Escutar de verdade tem a ver com sentir a reverberação das palavras no corpo e, para isso, é necessário *djapytchakan*. Geralmente traduzida pelos *mbya* enquanto "concentrar-se" ou "prestar atenção", Karai Djukadju enuncia sua tradução possível como "ouvir; a percepção de ouvir; (...) por isso que se fala, em vez de rezar, vamos ouvir, ouvir a memória." (Karai Djukadju citado em COELHO, 2019, p.60). Já Para Mirĩ, interlocutora de Testa (2018, p.65), diz que "*Tujakue ijayvu*: 'tem que *japyxaka oporai oaxa aguã*' (...) Os velhos falam: 'temos que escutar atentamente para que os cantos possam passar'". Em vista disso, o sentido se faz na medida em que se sente a ressonância evocada pelos cantos e aconselhamentos e, assim, criam-se as condições para acessar um novo-antigo saber, vivificar, no corpo, a memória antiga, a sabedoria e o conhecimento (*arandu*). Nestes termos, conhecer o mundo passa por escutá-lo, especialmente ao tomar a escuta como um refinamento sensível que possibilita a manutenção da circulação de saberes, palavras e inspirações entre esta terra e alhures.

Isso importa, particularmente, ao considerar que a existência nesta *yvyrupa* é marcada pela condição *tekoatchy*. *Teko* tem como tradução possível "vida", modo de vida; *atchy* refere-se a doença, dor. Nesse sentido, *tekoatchy* é a condição de vida doente, perecível, "imperfeita, difícil" (CADOGAN, 1992, p.172 *apud* PISSOLATO, 2006, p.186). As palavras de um *tcheramoi* (ancião, lit. "meu avô") proferem a relação e diferença entre os *nhe'e* e *tekoatchy*:

> Os *nhe'e kuery* vêm de longe, de todas as direções, para cuidar da gente. Porém, eles não são como nós, não são simples seres humanos, *tekoaxy*. A nossa carne é *tekoaxy*, o nosso sangue é *tekoaxy*, mas o som que sai na nossa fala, a nossa voz, não é, ela é *marã e'y,* e por isso já foi falado que todos nós, crianças e mais velhos, vamos alcançar a morada de *Nhanderu*. Vocês todos, jovens, crianças, cada um de vocês, lembrem-se do que estamos falando, das palavras que estamos passando. (DARELLA et.al., 2018, p.45)

Dessa forma, diferente da morada dos *Nhanderu kuery*, a terra sem males ou imperecível, *yvy marã e'y*, onde tudo se renova constantemente, essa *yvy vai*, terra ruim, que vivemos, é uma terra

perecível, *yvy marã*, uma terra que termina. A condição de perecibilidade e imperfeição, portanto, é característica dos que caminham por essa terra e desta terra mesma e, por outro lado, o *nhe'e*, por ser a partícula da pessoa que vem das moradas de *Nhanderu*, é imperecível. Nesse sentido, a prática de fazer ressoar as sonoridades que remetem aos *Nhanderu* – como as palavras de aconselhamento proferidas através do *petynguá* (cachimbo), os *mborai mirim* e os *tarova* – surge como possibilidade de manutenção de certo equilíbrio harmônico nos corpos, entre os corpos e nessa terra. Isso ganha especial importância quando rememoramos as histórias da memória viva guarani, que contam que esta terra, em "oposição às plataformas celestes, que não perecem, (...) já foi destruída, e isso pode acontecer novamente" (PIERRI, 2013, p.158), pois o esquecimento ou a preguiça de cantar já foi razão para mundos terminarem (ABEL, 2019). Não é à toa que é recorrente a fala de que o ressoar dos cantos – esses que vêm de longe – são em boa parte responsáveis pela manutenção dessa terra, por impedir ou adiar sua destruição. Neste sentido, o cantar e o dançar e ainda outras práticas que surgem como imagens do *mbyareko* povoam essa terra com intensidades necessárias para a continuidade numa condição de vida que é marcada pela doença, perecibilidade e imperfeição, *tekoatchy*.

Mokoi mborai mirim: dois cantos

No que segue, ao tecer diferentes versões de traduções de dois cantos *mborai mirim*, cantados pelas crianças e jovens, intentamos explicitar os aconselhamentos e saberes que estes colocam em circulação, as afecções e orientações que são veiculadas por suas reverberações.

O primeiro canto, "*Opamba'e rei ete*", foi escutado por Wherá Tupã, na época, morador da Aldeia M'Biguaçu. O canto pode ser ouvido através de uma gravação feita em março de 2019 durante o ensaio do coral da comunidade de M'Biguaçu, o Grupo Nuvens Azuis *Yvytchi Ovv*.[2] Além disso, disponibilizamos a gravação do mesmo canto seguida de comentários produzido com Márcia Antunes, em setembro de 2021, na mesma aldeia.[3] Na sequência, apresentamos os versos deste *mborai mirim*, seguido por três traduções possíveis elaboradas por diferentes interlocutores da

[2] Gravação do canto disponível em: https://youtu.be/nTf_p9qhfD0. Acesso em 27/08/2021.
[3] Gravação do canto com comentários produzida com Márcia Antunes disponível em: https://youtu.be/4eD1RSakDoM. Acesso em 06/09/2021.

comunidade:

Opamba'e re'i ete Idjava ete ramo
Nhanemaendua Nhanderu etere Nhandetchy etere

a) Tradução Wherá Tupã:
Além de todos obstáculos
Vamos nos lembrar do nosso pai e da nossa mãe e rezar

b) Tradução Karai Mirim:
Muitas coisas pesadas, quando alguma coisa acontece, fica presa, você tem que se libertar de alguma forma.
Muitas coisas que estão acontecendo diante dos olhos
Quando as coisas ficarem pesadas, é só se lembrar...

c) Tradução Karai Okenda:
Todas as coisas negativas que acontecem, problemas, a gente lembra de *Nhanderu* e *Nhandetchy*.

Buscando pormenorizar as expressões e com apoio no Léxico formulado por Dooley (2006), encontramos que "*opamba'e*" refere-se a "todas as coisas"; "*rei*", a "incerto, mau". A respeito da expressão "*idjava ete*":

> '*Ijava ete Nhanderu kuere nhanemaendua*" (São muitos desafios para seguir [ou lembrar] os *Nhanderu kuery*). (...) Ijava ete são as 'provas' (Ladeira, 2007[1992]) que as divindades colocam a todo momento durante a existência na terra para testar os tekoaxy kuery, para verificar se de fato se lembram de que são descendentes dessas divindades. (Pierri, 2013, p.237)

"*Nhanemaendua*" conta com a raiz verbal -*maendua*, lembrar-se. Esse canto parece reverberar algo recorrente daquilo que os *mborai mirim* aconselham: a relevância de lembrar-se de *Nhanderu* e de *Nhandetchy*, mesmo com todas dificuldades, obstáculos e pesos singulares dessa condição *tekoatchy* – e especialmente em tempos difíceis como os que estamos vivendo, para proteção,

fortalecimento e caminhos de cura.[4]

Os cantos não só expressam a nível de conteúdo a relevância do lembrar-se, como eles mesmos são uma das vias pelas quais é possível exercitar a capacidade ou a possibilidade da lembrança, na medida em que fazem vivificar a memória originária nos corpos e entre os corpos via reverberação. Como expressou Karai Mirim Roká Poty: "a gente canta pra não esquecer a nossa língua, pra não esquecer a nossa reza, pra não esquecer". Nestes termos, comprometer-se a não esquecer evoca a seguidamente buscar lembrar e é essa a orientação de *Nhanderu* àqueles que ele -*mboguedjy*, faz descer à terra.

No que segue, evocamos o segundo canto, "*Nhamandu odjere*". Ele igualmente pode ser escutado em gravação que constitui uma das faixas do CD "*Nheé garai mara eyn*: Canto Sagrado Sem Fim" do coral da Aldeia M'Biguaçu chamado Grupo Nuvens Azuis *Yvytchi Ovv*, lançado em 2002,[5] bem como pode ser ouvido na voz de Márcia Antunes, seguido de seus comentários, em gravação produzida em setembro de 2021 na mesma comunidade.[6] Abaixo, os versos que compõem o *mborai mirim*:

Nhamandu odjere nhande ywapytepy
Odjapytchakan mborai djaupi
Nhanderu oendu aedjavi djavire odjapytchakan, odjapytchakan

Conversamos com Wherá Tupã, o mesmo jovem que escutou o primeiro canto, a respeito de possibilidades de tradução. Este canto expressa, aproximadamente, que o giro do sol, que faz a noite e o dia (*Nhamandu odjere*), ao passar por *nhande ywapytepy*, ele *odjapytchakan*. *Nhande ywapytepy* seria, conforme Tupã, "o lugar onde tá nosso espírito. Não é um espaço, um lugar: [mostra colocando a mão sobre a cabeça] é por aqui, em cima da nossa cabeça". Assim quando *Nhamandu odjapytchakan* ele nos olha da cabeça pra baixo", isto é, da perspectiva de quem olha do alto. A continuação do

[4] Esta relevância dos cantos e rezas para proteção, fortalecimento e caminhos de cura também é ressaltado em "A música e os caminhos da cura: o *mba'epu mbya*" de Ariel Ortega e Bruno Huyer e em "'Nossa proteção é através dessa reza': os cantos-rezas que fortalecem os Kaiowá contra a COVID-19", de Clara Barbosa de Almeida e Tatiane Maíra Klein, ambos disponíveis em http://www.pari-c.org/.
[5] Gravação do canto disponível em: https://youtu.be/nXFpq3MTSQg. Acesso em 27/08/2021.
[6] Gravação do canto com comentários produzida com Márcia Antunes disponível em: https://youtu.be/ndLDjCO1-8s. Acesso em 06/09/2021.

mborai mirim indica a necessidade de levantar o canto (*mborai djaupi*) para que *Nhanderu* possa escutar (*oendu*) *e* assim *djapytchakan* a todos que estão ali cantando, rezando, pedindo. Tupã, ensaiando as traduções possíveis deste canto, especialmente acerca da expressão "*Nhamandu odjere nhandeywapytepy odjapytchakan*", colocou que "além de *Nhamandu* nos iluminar e nos fortalecer, ele espera de nós pra que a gente possa pedir. Ele presta atenção na gente, tá sempre a disposição de escutar nosso rezo para passar para o Grande Espírito [*Nhanderu*]". Enfatizou, ainda, que quando os *tcheramoi* falam "*Nhanderu odjapytchakan*" eles querem dizer "se concentra, reza, porque nosso Grande Espírito tá assim nesse momento". *Nhanderu*, portanto, está sempre *odjapytchakan*, o que expressa certa diferença com quem partilha da condição de *tekoatchy*, que, por vezes, "cochila", "descansa":

> O *Nhamandu* tá sempre passando, olhando, querendo escutar um pouco do nosso coração, do nosso rezo, do nosso pedido, né, do nosso agradecimento, para que ele possa repassar essa mensagem. Os *Nhanderu* tão a todo tempo *odjapytchakan*, não têm um segundo de descanso.

O anterior, em síntese, busca chamar a atenção para a eventualidade de que os cantos *mbya* guarani, além dos efeitos diários – e noturnos – com que acompanham a vida habitual da aldeia, apareçam também em outra escala, projetando, modelando e articulando os caminhos ou os patamares onde ocorrem tais efeitos. Esta é uma potência sugerida na primeira tradução em forma de canto que configura a temporalidade como o intervalo que aproxima e separa as divindades, ancestrais, ou seja, como a dimensão onde a memória lida com o pesar e imperfeição atual. Esse poder constitutivo é ainda mais notável na segunda tradução que, ao dar conta dos movimentos cosmológicos, o faz a partir de uma posição prévia que "não é um espaço, um lugar". Para um povo que se concebe sempre na caminhada, essas coordenadas e sinais fornecidos pelo canto são certamente cruciais. Tudo isso também parece demandar um sentido intensificado da tradução que não apenas transfere formas, mas também as transforma no trânsito de um registro a outro, de uma dobra a outra. Este parece ser o sinal e a indicação, como podemos apreciar uma vez mais, transversalmente, no movimento do canto através da emissão e percepção sensorial, sonora, após a e-moção entre os *nhe'ẽ* convocados e sua repercussão transfiguradora e formadora das pessoas.

Referências

ABEL, Renata A. *Lá no alto se canta o tempo inteiro*: formas de ensinamentos guarani mbya e o potencial do canto como (trans)formação. Florianópolis, 2019. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais). Universidade Federal de Santa Catarina. (Centro de Filosofia e Ciências Humanas).

BENITES, Sandra Ara Rete. *Nhe'ẽ, reko porã rã*: nhemboea oexakarẽ. Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola. Florianópolis, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica). Universidade Federal de Santa Catarina. (Centro de Filosofia e Ciências Humanas). Disponível em: https://licenciaturaindigena.ufsc.br/files/2015/07/Sandra-Benites_TCC.pdf e https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/222424. Acesso em: 08/10/2021

COELHO, Rafael N. A montagem extática: Do cinema de Sergei Eisenstein aos rituais guaranis. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

DARELLA, Maria Dorothea P. et al. (Org.). *Tape mbaraete anhetengua*: Fortalecendo o caminho verdadeiro. Florianópolis: UFSC, SED/SC, SECADI-MEC [s.n.], 2018.

DOOLEY, Robert. *Léxico guarani, dialeto Mbyá*. Brasília: SIL. 2006.

GRUPO NUVENS AZUIS YVYTCHI OVY. Nhamandu odjere. Nheé garai mara eyn: Canto Sagrado Sem Fim. Manaus: Sonopress: 2002. 1 CD. Disponível em: https://youtu.be/nTf_p9qhfD0. Acesso em 27/08/2021.

GRUPO NUVENS AZUIS YVYTCHI OVY. Gravação amadora do canto "Opamba'e rei ete". 2019. Disponível em: https://youtu.be/nXFpq3MTSQg. Acesso em 27/08/2021.

MACEDO, Valéria. Dos cantos para o mundo: Invisibilidade, figurações da cultura e o se fazer ouvir nos corais guarani". *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, p.357-400, 2012.

MARTIM, Jaciara A.; MACEDO, Valéria; SIGNORI. Amanda. *O espírito do covid e a força dos encontros na Terra Indígena Guarani do Jaraguá*. Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à COVID-19, vol. 1, n. 4, mai. 2021. Disponível em: http://www.pari-c.org/artigo/24. Acesso em 15/06/2021.

MARTINS, Márcia Antunes. Comunicação oral, gravação de cantos e comentários. 6 de setembro de 2021. Disponível em: https://youtu.be/ndLDjCO1-8s. https://youtu.be/4eD1RSakDoM. Acesso em 06/09/2021.

MOREIRA, Geraldo. MOREIRA, Wanderley C. *Calendário cosmológico*: os símbolos e as principais constelações na visão Guarani. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ORTEGA, Ariel; HUYER, Bruno Nascimento. *A música e os caminhos da cura: o mba'epu Mbyá*. Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à COVID-19, vol. 1, n. 2, mar. 2021. ". Disponível em: http://www.pari-c.org/artigo/16. Acesso em 15/06/2021.

PIERRI, Daniel C. *O perecível e o imperecível*: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo (FFLCH).

PISSOLATO, Elizabeth de Paula. *A duração da pessoa*: Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Antropologia) . Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/Museu Nacional).

RAMO Y AFFONSO, Ana M. *De pessoas e palavras entre os Guarani-Mbya*. Niteroi, 2014. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal Fluminense (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

RAMO Y AFFONSO, Ana M et al. (Org.) Pesquisadores Guaranis de Aldeias de Santa Catarina e Paraná (Org.). *Guata porã: Belo caminhar.* São Paulo: [s.n.], 2015.

SILVEIRA, Emerson Wherá Tupã. Comunicação oral. 25 de agosto de 2021.

SEEGER, Anthony. DA MATA, Roberto. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, Série Antropologia, n. 32, 1979, p. 2-19.

STEIN, Marilia R. A. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXIII*, N° 35, pp. 205-233, 2015. Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

TESTA, Adriana Q. *Caminhos de saberes Guarani Mbya*: modos de criar, crescer e comunicar. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

Aves e Sons de aves na Metafísica Indígena nas Guianas

GT 14 "Musicalidades indígenas e a comunicação entre-mundos"

Matthias Lewy (Lucerne University of Applied Sciences and Arts)
matthias.lewy@hslu.ch

Resumo: Com base em 15 anos de experiência etnomusicológica vivida no campo, exemplos de grupos indígenas (em particular Pemón) nas Guianas (Venezuela/Norte do Brasil/República Cooperativa da Guiana) serão usados para demonstrar como o som das aves é definido na interação entre todas as entidades do coletivo (humano/não-humano). Vou me concentrar na comunicação transespecífica, que pode ser observada tanto na produção de sons formalizados (por exemplo, canções xamânicas) quanto na prática da escuta.
Portanto, vários exemplos de ontologias sonoras em relação às aves taxonomicamente relevantes serão mostrados. Por exemplo, ao ouvir a voz da ave *wantoto*, especialistas indígenas explicam que o som é feito pelo *maikok*, seres de espírito humano que são seres invisíveis, porém audíveis. Quando o povo Pemón ouve o som do *wantoto*, sabe que entrou no território *maikok* e, portanto, tem que deixar ofertas de comida ou tomar outro caminho. Portanto, o som *wantoto* é considerado um agente que desencadeia um comportamento transespecífico cotidiano baseado no viés ontológico indígena. Outros exemplos demonstrarão como os sons das aves em relação às entidades *kanaima* (híbridos humanos/não humanos que matam humanos) assustam os humanos e, portanto, são evitados, assim como outros sons de aves que são transformados em fórmulas e cantos mágicos na prática ritual xamânica.
Em comparação com a percepção do multiverso indígena e seus mundos na Amazônia, a percepção do mundo europeu pelos povos indígenas é tematizada. A vida na Europa ilustra o processo através da forma de comparação das percepções dos sons ambientais e das aves precisamente em relação à construção contínua de mundos e seus habitantes humanos e não-humanos.
Este tipo de antropologia reversa ilustra a constante transformação da atribuição de significado aos sons em relação aos lugares e (in-)dependência dos indivíduos, o que pode ser entendido como uma contribuição para a descolonização da etnomusicologia.

Palavras-chave: pássaros, agências humanas/não-humanas, música indígena, Guianas, Amazônia.

Birds and Bird's Sounds in Indigenous Metaphpysics in the Guianas

Abstract: Based on 15 years of ethnomusicological lived experience in the field, examples from indigenous groups (Pemón) in the Guianas (Venezuela/Northern Brazil/Co-operative Republic of Guyana) will be used to demonstrate how bird sound is defined in the interaction between all entities of the collective (human/non-human). I will focus on trans-specific communication, which can be observed both in the production of formalized sounds (e.g. shamanic songs) and in the practice of listening.
Therefore, several examples of sound ontologies in relation to taxonomically relevant birds will be shown. For example, when hearing the voice of the wantoto bird, indigenous specialists explain that the sound is made by the maikok, human-spirit beings that are invisible yet audible beings. When Pemón people hear the wantoto sound, they know that they have entered maikok territory and, thus,

must either leave food offerings or take another route. Therefore, the wantoto sound is considered an agent that prompts an everyday trans-specific behavior based on the indigenous ontological bias. Other examples will demonstrate how bird sounds in relation to kanaima entities (human/non-human hybrids that kill humans) frighten humans and are hence avoided, as well as other bird sounds that are transformed into magic formulas and songs in shamanic ritual practice.
In comparison to the perception of the indigenous multiverse and its worlds in Amazonia, the perception of the European world by indigenous people is thematized. Life in Europe illustrates the process through the form of comparing perceptions of environmental and bird sounds precisely in relation to the continuous construction of worlds and their human and non-human inhabitants. This kind of reverse anthropology illustrates the constant transformation of the attribution of meaning to sounds in relation to places and (in-)dependence to individuals, which can be understood as a contribution to the decolonialization of ethnomusicology.

Keywords: birds, human/non-human agencies, Indigenous music, Guianas, Amazonia.

Introdução

Este documento trata das relações homem-pássaro[1] nas Guianas usando o exemplo dos Pemón, um grupo indígena da região em torno de Roraima, conforme minha experiência naquela região entre 2005 e 2019.

Os Pemón são falantes da lingua Karib. A palavra "pemón" significa ser humano real, um termo que unifica três grupos étnicos - os Arekuna, Taurepan e os Kamarakoto. Estão localizados entre a Venezuela, a região norte do Brasil e a Guiana.

De 2014 a 2019 trabalhei num projeto do CNPq para a Universidade de Brasília, conduzindo uma pesquisa em colaboração com especialistas indígenas sobre as gravações em cilindro de cera do etnólogo alemão Theodor-Koch Grünberg, que gravou 88 cilindros de cera de vários gêneros nesta região em 1911.

Durante essa investigação colaborativa encontrei o complexo das aves, bem como o *kanaima*, uma vez que algumas destas gravações se enquadram nos gêneros de cantos xamãs e/ou canções *kanaima*.

Balbina Lambos e métodos

[1] Esta pesquisa faz parte do projeto "Seeking Birdscapes: Contemporary Listening and Recording Practices in Ornithology and Environmental Sound Art", financiado pela Fundação Nacional Suíça de Ciências (SNF 100016_182813).

Nos últimos 15 anos meus interesses, métodos e perspectivas mudaram. Contudo, meu principal objeto de pesquisa sempre foi compreender as interações humanas e não humanas em relação à percepção e a produção sonora. Um campo que Brabec de Mori, Garcia e eu (LEWY 2015) definimos como antropologia auditiva no contexto da virada ontológica na antropologia. Um dos principais desafios nesse campo é a diversidade do "som e do significado", em particular quando se trata de sistemas de conhecimento indígenas. Além disso, sugeri um método mais prático nesse campo inter-semiótico - a teorização colaborativa.

Este método baseia-se na ideia de não só tomar as teorias indígenas como base das próprias teorias, mas confrontar - se possível e desejado - investigadores indígenas, filósofos, especialistas com o discurso antropológico sobre o pensamento indígena.

Nesta matriz, pode se revelar uma tendência de antropologia reversa. Isso significa que os especialistas indígenas utilizam de noções académicas e – portanto noções ocidentais - ao explicar as suas ontologias e epistemologias. Por exemplo, David Kopenawa (ALBERT E KOPENAWA, 2010) reflete isso quando utiliza a palavra "natureza" quando se refere à "floresta" (ver também: SKAFISH, 2016). Pode ser observada essa mesma tendência no contexto das noções de "animal". A noção "pássaro", por exemplo, não corresponde muitas vezes às taxonomias académicas, como se pode encontrar na literatura etno-ornitológica. Para abordar a noção de "ave", num contexto Pemón das relações homem-pássaro, tentarei mostrar como a teorização colaborativa gera um método que pode revelar lacunas ontológicas e portanto, campos epistemológicos não esperados, em particular quando refletem sobre "o som e significado da ave".

Ao longo dos anos trabalhei e publiquei com uma especialista em Pemón, chamada Balbina Lambos, uma Pemón Kamarakoto. Fui apresentado a ela em 2006 e percebemos que temos muitos interesses em comum, uma vez que ela grava a música indígena de seu povo desde a década de 1990. Com ela estabeleci diferentes formas de colaboração.

Estrutura teórica

O conceito de Philippe Descola (2005) vai além de "natureza e cultura", centrando-se antes nas diferenças entre uma ontologia "ocidental" (naturalismo) e uma ontologia indígena (animismo) centrando-se na dicotomia de "interioridade e fisicalidade". Enquanto no naturalismo se pode

observar uma fisicalidade semelhante e uma interioridade diferente, no "animismo" encontramos o oposto - uma fisicalidade (ou corpos) diferente e uma "interioridade" semelhante.

Uma segunda ideia trata de uma dicotomia entre Antropologia e Antropologia Indígena reversa- criada por Eduardo Viveiros de Castro (2014) que vê uma oposição entre um "multiculturalismo" ocidental e um "multinaturalismo" indígena através do perspectivismo indígena. Sua teoria se baseia também na separação da "fisicalidade e interioridade" ou na dicotomia corpo/alma.

Assim, a maioria das categorias humanas e não humanas referem-se a esta dicotomia alma/corpo, como nas diferenças corporais, na forma de uma descontinuidade que permite definir a espécie e o estado de humano e/ou não humano, numa camada específica da paisagem temporal (Halbmayer 2010), em relação a uma continuidade de alma ou interioridade, que unifica todas as categorias humanas e não humanas usando termos como "proto-humano" ou "virtual-humano", que para os Pemón é a noção de "*pia*-entidade".

Todas as entidades relevantes eram humanas e ainda o são, em particular em sua camada mítica. Esta camada mítica ainda existe como uma camada operativa da paisagem temporal dos xamãs.

Simplificando, pode-se notar que, por exemplo, as aves - ou as aves taxonômicas relevantes - têm uma interioridade humana, e esta interioridade refere-se à *pia*-entidade.

Antes de aprofundarmos a compreensão do multiverso Pemón e a respectiva interação sonora formalizada, algumas perguntas teóricas serão apresentadas na medida em que forem surgindo da discussão com Balbina. Perguntei a ela sobre o conceito de "perspectivismo ameríndio ou indígena" em relação ao paradigma da predação deduzido por Eduardo Viveiros de Castro (1997, p. 100): 1. os humanos veem os humanos como seres humanos, 2. os animais como animais- os animais de rapina veem os humanos como predadores, e os predadores como animais predadores, 3. os espíritos e os animais predadores veem os seres humanos como presas, enquanto 4. os espíritos e os animais se veem como humanos (continuidade da alma). Ao tentar aplicar este paradigma, várias questões se apresentam: 1. As espécies (humanas/não-humanas) veem o(s) mundo(s) de forma diferente, mas como é que elas o (s) ouvem? E tomando a percepção multi-naturalista do corpo (EVC) e o animismo de corpos diferentes e almas semelhantes (Descola) como conceitos: 2. Como é que a percepção e produção sonora pode ser localizada nestas dicotomias alma/corpo?

Balbina ouviu atentamente o conceito de perspectivismo ameríndio, dizendo que as coisas não são assim tão fáceis. A sua primeira associação à taxonomia de predação foi um exemplo, mostrando não só que as coisas são mais complicadas, mas também diferentes, em particular quando se inclui a percepção e produção sonora, por exemplo:

Um jaguar esfomeado vê os humanos como animais de presa. Os humanos podem fazer um feitiço para protegerem a si próprios. E quando pensam e murmuram determinadas palavras, o Jaguar vê os humanos como fogo. É a potência sonora que muda o ponto de vista do jaguar.

Este primeiro exemplo tem de ser contextualizado com as transformações em curso do(s) mundo(s) ouvido(s) e visto(s). As entidades, o ambiente, ou a paisagem que vejo, são definidas por entidades específicas e pelas formas sonoras utilizadas.

Balbina e eu chamamos a isso de sonorismo indígena (LAMBOS e LEWY 2018) que é a base para o entendimento das noções e interações transespecíficas. Dessa forma, é necessário ter uma visão mais próxima dessa cosmologia em suas construções sonoras.

O multiverso Pemón e os sons formalizados

No multiverso sónico, os mundos mítico e pós-mítico existem numa continuidade paralela. Um mundo pode ser definido como o *mundo "início/fim"* (pemón: *pia daktai*) e o outro é o *mundo "aqui e agora"* (pemón: *sere warö*). Além disso, é preciso mencionar a camada da paisagem temporal *aiyan* do mundo *kanaima*.

A paisagem está cristalizada na cosmologia de Pemón. O que não está claramente definido são as formas dos seres que pertencem a essa paisagem. Pode-se sublinhar que os Pemón descrevem a sua paisagem habitada por diferentes seres, que são organizados nas camadas do multiverso. Estes seres não são necessariamente humanos ou não humanos, definidos por uma interioridade/fisicalidade ou uma dicotomia multi-naturalista do corpo/alma, com diferentes perspectivas, mas enquanto entidades definidas apenas pela sua interioridade/alma, ou por uma fisicalidade/corpo. "Humanos reais" (Pemón) têm um corpo e uma alma (interioridade humana) bem como os animais, mas os espíritos (*mawariton*, montanha de mesa) ou *maikok* (savana/itey) têm apenas uma interioridade humana (alma) - entidade *pia*.

Outra categoria refere-se aos *kanaima*, que são uma espécie de anti-humanos. Eles são entidades especiais que são percebidas como seres humanos (Pemón), têm uma ligação social que

pode ser dissolvida (pária), e cada *pia'san/pachi* (xamã/fêmea xamã) pode ser um *kanaima* ou conhece as práticas. Além disso, há *kanaima* que são *kanaima* desde o nascimento ou são categorizados como tal e/ou estigmatizados, não são, portanto, *pia'san/pachi* (xamã/fêmea xamã). Há uma série de outras questões, por exemplo, se os *kanaima* atacam os seus próprios familiares, enquanto David Thomas (1982, p.160) exclui esta possibilidade para o Pemón.

No que diz respeito à ontologia, devo dizer brevemente que faço uma distinção entre kanaima (como uma pessoa suspeita de ser Pemón - com alma e corpo) e o estado de ser *kanaima* (o próprio momento da matança, quando a alma do *kanaima* está ausente). Os tópicos sobre a separação do corpo e da alma e transformações individuais são discutidos em ligação com os fenómenos sonoros individuais (LEWY 2018).

A técnica de canto do xamã para chamar os espíritos e interagir com eles chama-se *echiripöti*; *eserenka* é uma técnica utilizada na caça e na pesca para atrair os animais ou peixes, cantando as suas canções, que o dono da canção ouve e identifica-a. O estado de audição da canção, a partir da postura audível dos animais, espíritos, *kanaima* e *maikok*, é semelhante ao humano, significando que eles ouvem (ou escutam) e cantam como os humanos.

Outra prática sonora formal é o tarén, uma fórmula mágica. Nela as palavras sagradas são pensadas, murmuradas e atiradas na direção de uma determinada entidade.

Princípios de cura com tarén - moroné dos patos

Os sons das aves são, de certa forma, como os sons humanos da *pia*, não só pelo seu significado, mas também pela capacidade de mudar a perspectiva de alguma entidade. Balbina usou o *moroné* do pato como exemplo para explicar o "multiverso sonoro", similar ao discurso académico do multiverso. Ela disse que eu precisava compreender "porquê e como a *pia daktai* e o *serewarö* estão sempre presentes".

Uma grande parte do *tarén* (invocações ou feitiços) lida com *moroné*, as doenças de uma entidade *pia*, que prejudicam uma segunda entidade *pia* ou um dos seus familiares. Na maioria dos casos o membro mais vulnerável da família será atacado, pois há mais entidades envolvidas que apenas duas. Assim, a entidade pia auxiliar (que é a terceira) sabe como atacar a primeira, visando restaurar a segunda.

Por exemplo, o *moroné* dos patos leva consigo o *yekaton* (alma) de uma criança. A entidade *pia* auxiliar é o falcão que é capaz de encontrar o *yekaton* da criança, levando-o de volta para a sua família.

O que acontece é que o xamã diz que *ele* é a entidade pia do falcão. A repetição da frase (eu sou o falcão da pia) gera uma certeza do *moroné* dos patos, de que o xamã é o falcão. Devido a esta certeza, o *moroné* do pato deixa em paz o *yekaton* (alma) da criança.

O som do pássaro na interação *tarén* é um som de pia. É uma unidade sonora ontológica antropomórfica de palavras sagradas e som formalizado - murmúrio e entoação. O xamã torna-se o falcão devido a este som antropomórfico da ave. Finalmente, do ponto de vista do pato. o xamã é o pássaro.

Sons antropomórficos de pássaros - cânticos de kumarak pachi

As coisas se alteram quando se trata de *eserenka* e *echiripöti* (canto/chamada) ou canções xamânicas.

Certa vez o pássaro *kumarak pachi* transmitiu seu canto aos xamãs humanos, o cântico antropomórfico dos pássaros. A interioridade do pássaro é um espírito (*mawarí*).

As aves são vistas pelos humanos na sua forma animal (fisicalidade), mas são vistas pelo xamã como uma mulher *mawarí*, particularmente numa bela forma humanizada, por exemplo uma entidade pia numa paisagem *pia daktai*.

O canto desse pássaro é usado para a cura numa sessão xamânica. Quando uma pessoa comum vê essa mulher, o seu *yekaton* (alma) é raptado por ela. A mulher *mawarí* - tal como o pássaro *kumarak pachi* - rapta almas humanas quando quer brincar com elas, ou os espíritos não querem ficar sozinhos.

O corpo da pessoa sem alma adoece e o xamã tem de lidar com o pássaro, com o objetivo de restaurar a alma da pessoa doente. O xamã controla sua sombra (que é a sua entidade pia ou "alma") e se conecta com a interioridade do pássaro, que é semelhante à humana. Isto significa que as relações e interações ocorrem entre duas entidades *pia* (xamã e espíritos), sendo ambas são humanamente semelhantes.

Assim, ao tentar responder à primeira pergunta, se o som está relacionado a uma dicotomia corpo/alma, normalmente falada, pode-se dizer que certos cânticos suavizam as camadas do multiverso. Portanto se pode dizer que a instância audível e a prática do canto são uma forma de

comunicação transespecífica entre todas as entidades *pia*, através da qual contrapõe o perspectivismo indígena: "humanos e não-humanos" podem ver o mundo diferente, mas como "proto-humanos para proto-humanos" ou "pia-humanos a pia-humanos" - os sons das aves não se referem ao corpo ou sua voz (como pássaros negros ou rouxinóis cantando em contextos europeus). O som da ave é um canto antropomórfico ou o som de um pássaro de pia.

Wantoto

Como mais um exemplo, uma ave *wantoto* pode ser ouvida. O som desse pássaro representa um índice para os *maikok* - os humanos invisíveis. Esse som sugere que se deixe o território do *maikok* ou simplesmente coloque comida no caminho. Tais interações não refletem uma dicotomia corpo/alma, referindo-se especificamente ao som da ave *wantoto*, e não ao seu corpo, sua interioridade ou a interioridade do *maikok*. O som da ave *wantoto* cria uma terceira entidade, que apenas aconselha aos humanos, porque o ato de enxergar o corpo dessa ave significa estar no mundo do *maikok* e, portanto, estar em perigo.

Som de pássaro Kanaima

O som da ave *kanaima* revela diferenças profundas em relação ao disco usado na percepção das aves, uma vez que a entidade *kanaima* desempenha um papel ontológico diferente. Antes de tudo é necessário descrever uma experiência sonora pessoal.

Por volta de 2006 experimentei um contato concreto com o mundo do *kanaima*. Uma mulher indígena pediu-me para passar a noite em sua casa, porque tinha medo de um *kanaima* que rondava sua casa há dias. Estávamos alojados em dois quartos diferentes, e não havia dado demasiada importância até então. No entanto, era um som muito entranho e inesquecível que me fez encolher na rede, causando arrepios e medo aos Pemón indígenas. Já tinha ouvido este som algumas vezes, e sabia tratar-se de um pássaro, mas este som em particular era um pouco diferente, soando como uma imitação do pássaro, o que me assustou muito, em certa medida me paralisou.

Diz-se que isso é o "piesey" do pássaro, que é usado pelo *kanaima*. Mas como se compreende exatamente esta relação entre o pássaro, o *kanaima* e o som do pássaro?

Esta pergunta aponta simultaneamente para a primeira categoria de sons de *kanaima*, e suas entidades associadas. No conjunto, no contexto dos ataques de *kanaima* e/ou *kanaima*, quatro qualidades sonoras puderam ser distinguidas: 1. som de pássaro - ao aproximar-se - assustando e paralisando as vítimas; 2. géneros *warepan*, para contatar as camadas de paisagem *aiyan*; 3. géneros *amanawui*, para a re-transformação do estado de *kanaima*; 4. Géneros *amanawui* – uma representação da identidade *kanaima*, zombaria das vítimas.

Ao discutir os temas dos papeis *warepan* e *amanawui* em outro momento (LEWY 2018), concentrei-me no som do pássaro *piesey*.

Os *kanaimaton* utilizam várias técnicas ou entidades sonoras na sua primeira abordagem. Whitehead (2002, p. 88) menciona a coruja noturna, o som de cabra, e um ruído de assobio, mas nenhuma ave explícita. Na Gran Sabana, o assobio ouvido é a abordagem típica do *kanaima*. Este assobio significa uma referência ao "*piesey*" ao imitar o som da ave, que se refere as duas qualidades.

Primeiro, o som da ave também é produzido pelo "*piesey*" da ave. E em segundo lugar, é o som da ave imitada que indica a própria imitação através de uma ligeira antropomorfização do som (o assobio humano). E mesmo que a ave não seja visível, pode ser percebida uma diferença tonal em relação a imitação antropomórfica. Neste caso, o som também pode ser entendido como um aviso, uma vez que se considera que o som da ave avisa que um *kanaima* está próximo.

Neste ponto, a questão da utilização do corpo da ave tem um papel importante. Butt Colson (2001) observa na comparação entre "xamã" e "kanaima":

> Um xamã liberta deliberadamente seu espírito quando está alucinado pelo tabaco. Itoto (Kanaima) pode voluntariamente destacar sua força vital e enviá-la para matar, mas também pode enviá-la para outra criatura, um cão, um pássaro, um jaguar, um veado, etc., usando o seu corpo como disfarce (BUTT COLSON, 2001, p. 223).[2]

A ideia de utilizar o corpo de um animal também se encontra em Whithead, que menciona o aparecimento do kanaima como jaguar ou tamanduá nas folhas.

Whitehead afirma que sua aparência pode ser produzida através de fórmulas mágicas (WHITHEAD, 2002, 89).

[2] 40. A shaman deliberately detaches his spirit when hallucinated by tobacco. Itoto (Kanaima) can voluntarily detach his vital force and send it to kill, but he may also send it into another creature, a dog, bird, jaguar, deer, and so forth, using its body as a disguise. (BUTT COLSON, 2001, p. 223).

Este último não é particularmente difícil, uma vez que qualquer *pemón ipukenak* (não xamã, não kanaima) é capaz de mudar a perspectiva dos outros. O modo de ação dos encantamentos baseia-se no fato de não ser o corpo que se transforma, mas como o outro vê o mundo. O som formalizado dos encantamentos define o mundo visível. Como descreve Butt Colson, isto não significa que os corpos de outros animais não possam ser utilizados. No caso do "*piesey*", entretanto, a interioridade kanaima não utiliza o corpo da ave, como fazem os espíritos *mawariton* das montanhas planas. O pássaro tem a sua própria interioridade como parte da sua fisicalidade, ele apenas interage com o kanaima ou com as vítimas humanas, advertindo-as ou guiando-as para o *kanaima*.

Whitehead refere-se a Michal Anthon, que descreve a experiência de um soldado da guarda nacional em imitar o som de uma ave. O soldado começou a interagir com o pássaro, e continuou a atraí-lo até encontrar um *kanaima*. Entretanto ele foi surpreendido pelo soldado não indígena, enquanto esperava para atacar uma das suas vítimas. (ANTHON 1957 em WHITEHEAD, 2002, p. 279, nota de rodapé 23, Capítulo 5)

A imitação do som da ave tem um efeito especificamente calculado. O *kanaima* reconhece a qualidade imitativa do som da ave que não é perfeita, ou seja, um potencial vítima ouve um som ou uma entidade sonora que transporta a diferença da sua própria experiência para o som real da ave. Consequentemente, tal entidade sonora tem um papel de apoio no ataque e no tratamento da vítima, que de forma semelhante a outros veículos (veneno de cobra para atordoar a língua), contribui para paralisar e limitar a capacidade de comunicação da vítima (pedidos de ajuda). A identidade sonora desta imitação sonora do pássaro está no mesmo nível dos utensílios e práticas materiais, que Whitehead descreveu e que eu não gosto de abordar, para mencionar a preparação da vítima com determinadas gramíneas ou com a quebra do dedo mindinho etc.

O primeiro ataque é então um ataque sonoro que gerado através de uma textura sonora e híbrida, que consiste numa referência ao som de um pássaro e ao aspecto de uma voz antropomorfizada, de uma complexa experiência e conhecimento das vítimas sem nenhuma referência textual ou semântica.

Sumário

Respondendo às perguntas de Balbina e minha teorização colaborativa, pode-se afirmar que uma resposta simples não pode ser dada. As aves da entidade pia são utilizadas para definir a

perspectiva de outras aves (como o pato). Portanto, pode se afirmar que o som do *tarén* transforma continuamente o multiverso (paisagem e o meio ambiente). Trata-se de um som antropomórfico de ave quando o xamã pronuncia o nome da entidade pássaro pia. Consequentemente, é uma transformação controlada pelo som.

Os cantos dos xamãs são recebidos das aves espirituais são sons antropomórficos (cânticos), definidos pela interação entre as entidades pia. E como foi transmitido de pássaros para humanos, é também um som de pássaro pia (como *tarén*).

Já o canto da ave *wantoto* é recebido como uma terceira entidade, para além da dicotomia corpo/alma. Seu som refere-se a uma outra entidade, neste caso, ao povo invisível *amaikok*.

A última categoria é o som do pássaro *kanaima* "*pishey*". Quando é percebido como o som de um pássaro, não se refere a uma interioridade humana ou de outra entidade (como no caso de *wantoto*). O som é uma referência direta ao pássaro. Semióticamente, a percepção do som pode ser vista como metonímia, uma vez que sempre transmite o significado de *kanaima*. Mas quando o som é percebido como um híbrido, produzido por humanos, ele se torna um índice para os *kanaima*. Tais diferenças demostram que nas Guianas, nem todos os conceitos se encaixam numa típica tipologia animista.

Finalmente, é importante mencionar que a percepção humana da paisagem está mudando. Conversando com residentes dos arredores de Roraima que vivem na Alemanha, verificou-se que a atribuição de sons de pássaros aqui é eminentemente europeia. A nenhum dos pássaros ouvidos é atribuída uma agência, porque lhes faltam as camadas da paisagem temporal. O mundo dos brancos é, muitas vezes, o mundo dos espíritos da água. No entanto, isto também significa que este mundo não está mais dividido em paisagens e, portanto, a função do agente é omitida. A única exceção seriam os corvos, cujo olhar e interações sonoras lembram os interiores dos espíritos, mas isto é apenas uma suposição.

Tudo isso precisa ser investigado com maior profundidade, embora os diferentes campos de percepção, e as suas alterações na relação entre os sons humanos e os sons das aves, tornam-se evidentes.

Referências

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. Y. *La chute du ciel – paroles d'un chaman yanomami*. [s.l.] Plon, 2010.

ANTHON, M. The Kanaima. *Timehri*, v. 5, n. 36, p. 61–65, 1957.

BUTT COLSON, A. J. Itoto (Kanaima) as death and Anti-Structure. In: RIVAL, L. M.; WHITEHEAD, N. L. (Eds.). *Beyond the Visible and the Material*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 221–235.

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

HALBMAYER, E. *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Cariben.* Wien: Facultas, 2010. v. 1, 2

LAMBOS, B.; LEWY, M. *Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive and the "sharing knowledge" project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological Project.* V JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E III COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA. *Anais*. In: V JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E III COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA. Belém: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, 2018.

LEWY, M. Los Cantos de Kanaima. *ILHA Revista de Antropologia*, v. 20, n. 1, p. 89–116, 2018.

LEWY, M.; BRABEC DE MORI, B.; GARCÍA, M. Introducción. In: *Estudios Indiana 8: Sudamérica y sus mundos audibles.* Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2015. p. 7–27.

SKAFISH, P. THE METAPHYSICS OF EXTRA-MODERNS: On the Decolonization of Thought—A Conversation with Eduardo Viveiros de Castro. *Common Knowledge*, v. 22, p. 393–414, 1 set. 2016.

STOLZE LIMA, T. The Two and Its Many: Reflection on Perspectivism in a Tupi Cosmology. *Ethnos*, v. 64, n. 1, p. 107–131, 1996 1999.

THOMAS, D. *Order Without Government. The Society of the Pemón Indians of Venezuela.* Urbana: University Illinois Press, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Société Suisse des Américanistes , Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, v. 61, p. 99–114, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.

WHITEHEAD, N. L. *Dark Shamans. Kanaima and the poetics of violent death.* Durham: Duke University Press, 2002.

CAMPOS DE GRAVITAÇÃO MICROTONAL E AGÓGICA NÃO LINEAR DAS CANÇÕES XAMÂNICAS YAWANAWÁ: O *SHUINTI RÃNÃ* DE TATÁ.

GT "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS"

Domingos A B Silva
Universidade Federal do Acre – UFAC
domingosbueno@yahoo.com

Resumo: Uma breve reflexão sobre certas características constitutivas das canções xamânicas yawanawá, não acompanhadas de instrumentos, na construção dos repertórios dos pajés, que através deles operam enquanto interfaces entre o sensível e o intangível, o visível, audível e o inaudível, permitindo-lhes o acesso a diferentes planos cosmológicos.
Palavras-chave: Etnomusicologia, musicalidades indígenas, interculturalidade, ayahuasca, xamanismo, ontologias.

MICROTONAL AND NON-LINEAR AGOGIC GRAVITATION FIELDS OF YAWANAWÁ SHAMANIC SONGS: THE *SHUINTI RÃNÃ* DE TATÁ.

Abstract: A brief reflection on certain constitutive characteristics of Yawanawá shamanic songs, typically unaccompanied, in the construction of the repertoires of the pajés who through them operate as interfaces between the sensitive and the intangible, the visible, audible and inaudible, allowing them access to different cosmological plans.
Keywords: Ethnomusicology, indigenous musicalities, interculturality, ayahuasca, shamanism, ontology.

Introdução

Não é incomum a menção ao surgimento da música em exegeses indígenas de várias sociedades das terras baixas da América do Sul. Para os Yawanawá da família linguística Pano, que vivem na Terra Indígena Rio Gregório, no estado do Acre, ela é um dom particular ligado a cura xamânica, descrito em sua etnogênese, no momento em que também emergem outros domínios do social, ladeando-os desde sempre. Tal proximidade é ainda mais evidenciada quanto menor for o porte dessas sociedades, que como nos recorda Lévi-Strauss (1987), apontam para essa integração:

> Você pode ser um antropólogo social e começar pelos sistemas de parentesco, pode ser um linguista e começar pela linguagem, pode ser um botânico e começar pelas plantas, um musicólogo e começar pela música. E eu diria que todas essas estradas levam a Roma. Porque essas sociedades, pequenas, sem escrita, são muito mais integradas do que nossas grandes sociedades ocidentais e, conseqüentemente, o

> ângulo que se toma, seja ele qual for, traz inevitavelmente de volta todo o resto (p. 12)[1].

Um dos resultados do esforço teórico realizado pela antropologia a partir da década de 1990, de avançar sobre as explicações monocausais, particularmente entre as sociedades ameríndias, foi considerar a estética – aqui compreendida em seu sentido estésico, da sensorialidade[2] –, não como um domínio autônomo (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, 1996; OVERING, 1991). Na etnomusicologia essa posição foi defendida por Beaudet (1997), a partir dos nexos entre indivíduo e sociedade, na alternância entre música solo e coletiva das orquestras de *tule wayãpi*, propondo que as "músicas das terras baixas devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura". Fundamental para a progressiva consolidação desse cenário foi a percepção do papel "estratégico desempenhado pela música na cadeia intersemiótica do ritual" (MENEZES BASTOS, 2007:297)[3].

A sequencialidade musical do ritual, ancorada pela cronologia dos ciclos temporais, também interage com o estabelecimento de vínculos (duetos) entre humanos e não-humanos, sensíveis e intangíveis, ontologicamente semelhantes ou diversos, como descritos por Seeger (2013), que em outro momento a considerou como um acontecimento musical total (Idem, 1977, p. 45). Todos esses elementos podem estar presentes na produção dos discursos musicais, evidenciando alterações nos sistemas sonoros, interagindo e também tornando visíveis (audíveis) os processos de mudança estrutural da sociedade.

Nesse território, Severi (2014) argumenta sobre a impropriedade de buscar significado exclusivamente nos objetos, considerando menos a exterioridade das mudanças, que ocorrem antes no plano das técnicas de expressão, pois o objeto artístico não é nada mais que o resultado da "invenção de uma relação entre as técnicas, e isso é um puro produto do pensamento" (p.23). Diferentes musicalidades são construídas utilizando elementos sonoros similares, produzindo

---

[1] *"On peut être anthropologue social et commencer par les systèmes de parenté, on peut être linguiste et commencer par la langue, on peut être botaniste et commencer par les plantes, musicologue et commencer par la musique. Et je dirais que tous ces chemins mènent à Rome. Parce que ces sociétés, petites, sans écriture, sont des sociétés beaucoup plus intégrées que nos énormes sociétés occidentales, et par conséquent l'angle que l'on prend, quel qu'il soit, ramène inévitablement tout le reste."* (LEVI-STRAUSS, 1987:12).

[2] Não cabe me posicionar no extenso debate, principalmente entre filósofos, que envolve os conceitos, mas resgatar, no sentido estésico, sua relevância para o presente trabalho, de forma diversa a que Vita (1968) os define e afasta: "Assim, não obstante etimologicamente o vocábulo 'estética' designar antes uma teoria geral da sensibilidade – pois o estético é acima de tudo o estésico – é conveniente limitar sua significação ao estudo teórico da arte, reflexão que é sobre o evento artístico. Como dizia Paul Valéry, 'a estética nasceu um dia de uma observação e de um desejo de filósofo', sendo pois a história da estética o receptáculo de percepções afetivas reduzidas a conceitos" (p.15).

[3] Para verificar o estado da arte da etnomusicologia indígena ver Travassos (2003), Menezes Bastos (2007, 2014), Seeger (2008).

significados de acordo com os códigos utilizados para criá-los e aqueles que a audiência utiliza para decifrá-los[4].

A complexidade na atribuição de significado ao discurso musical, notadamente em sociedades em que os códigos sonoros ainda não foram totalmente domesticados pelo sistema tonal, tem gerado desafios multidisciplinares para a etnomusicologia, ainda mais considerando que nela a música ocupa uma posição tributária. Essa demanda pela semanticidade musical, acredito, não deveria aproximá-la do sentido em detrimento do som, ou argumentar em seu desfavor, mas ao contrário canalizar esforços no sentido de buscá-la.

Embora não exclusiva dos pajés, a habilidade de cantar, ouvir e interagir com não humanos é reconhecida como um de seus principais atributos, habilidade que pode eventualmente ser perigosa e, portanto, vedada aos não iniciados. Através dessa mediação dos pajés os seres invisíveis e inaudíveis ganham visibilidade e audibilidade e, similarmente aos não humanos, sua inteligibilidade[5]. Para além do aparente paradoxo de ouvir sons inaudíveis, o pajé também os emite durante os sonhos.

Tais características – que não são incomuns nas músicas indígenas das terras baixas – são constitutivas de seus aspectos informacionais, mas diluem-se na macroforma dos repertórios e nas sequências das sequências expandidas, de modo que análise deveria buscar atentar, sim, para suas características eminentemente musicais, mas durante todo o percurso temporal da performance.

É possível que, ao tratar a diferenciação sutil como redundância musical e formal, e na busca de sínteses sonoras, a etnomusicologia pode não ter considerado suficientemente as diferentes formas como a temporalidade é percebida nas sociedades indígenas, diversa daquela demonstrada na metáfora levistraussiana, dos relógios mecânicos ou das máquinas a vapor. Apesar de sua variedade, mas com características irredutíveis, a percepção da passagem do tempo está presente na musicalidade dos povos indígenas, nela expresso, mas também agindo como marcador estrutural[6] da macroforma do ritual. Nele, o tempo é marcado pela música.

---

[4] Há muitos exemplos da incompatibilidade ou ausência dos códigos sonoros para a apreciação estética de uma obra. Blacking (2007) cita o exemplo de uma performance do gênero vocal *ganga*, no qual "o que alguns ouvidos escutam como tensões dissonantes, para os cantores são profundamente concordantes e uma fonte de experiência transcendental". (p.16)

[5] Para os Yawanawá a distinção passa a ocorrer após a criação dos povos Pano, pois até então homens e animais falavam a mesma língua.

[6] Evans-Pritchard utiliza o termo "tempo estrutural" para referir-se a uma passagem do tempo não controlada por sistemas abstratos e sem pontos de referência autônomos. Para ele "o sistema estrutural de contagem de tempo consiste parcialmente na seleção de pontos de referência que sejam significativos a grupos locais e que forneçam a esses grupos uma história comum e distinta". (2002, p. 119). Os Yawanawá não possuem um sistema similar, e a citação remete a uma semelhança com aspectos musicais que não são controlados por sistemas abstratos, tais

Outras característica distintiva dos repertórios vocais xamânicos foi descrita por Seeger (1987), Marina Roseman (1991), e posteriormente Jonathan Hill (1993, 2017), conhecida como *pitch rising*, que expressa no contexto da música Kamayurá o que Menezes Bastos considera como o *diapasonic sense* –de forma similar ao *metronomic sense* descrito por Waterman (1963), em que o centro tonal oscila intencionalmente para cima, mantendo posições relacionais no interior dos intervalos, sendo sistematicamente revertido de volta à sua posição de origem, expressando-se nos planos expressivo-emotivo do significado e da intencionalidade semântica, e não naturalisticamente[7].

O *metronomic sense* não encontra semelhança estrutural com a música vocal indígena das terras baixas, mas sugere que é a percepção do pulso multiplicativo, a partir da menor unidade mínima constante, que norteia e interconecta a audiência e os músicos. A musicalidade xamânica Yawanawá é eminentemente vocal, mas nela o canto assumirá também uma característica percussiva, com acentos destacados principalmente em pequenos conjuntos de notas. Merrian (1959) já se referia a esse aspecto do canto percussivo, que pode interagir com a música instrumental, interagindo estilisticamente.

Os conjuntos onomatopaicos não são lineares, utilizando como parâmetros informações extramusicais (como a distância ou o tamanho de um animal enunciado). A regularidade do pulso multiplicativo possibilita alterações no andamento em movimentos de aceleração e desaceleração (veja SILVA, 2017), permitindo controlar o fluxo do andamento. Trata-se de um domínio que se aproxima perpendicularmente ao eixo vertical do *tonal sense* de Menezes Bastos (1990), em sua manifestação horizontal e diacrônica, como um fluxo em torno de uma pulsação de referência, que sugere o sentido relacional do *metronomic sense*, mas afasta-se em direção à singularidade agógica.

Observei esse padrão durante a análise de uma canção xamânica Kulina, *toccorimecca ajié*, (Silva, 2018), comparando as quatro estrofes que compõe uma das suítes, com duração aproximada de 18 minutos. Nos quatro exemplos ocorreu uma aceleração em relação ao pulso inicial T1, atingindo aceleração máxima em T2, seguido de um anticlímax em T3. Na amostra E1 ele manteve-se (T2=T3), mas nos outros três exemplos – E2, E3 e E4 –, houve um retardo

como compassos, dinâmicas, durações e formas pré-estabelecidas, com grande liberdade de desenvolvimento e expansão, mas que são aceitas como marcadores temporais na macroforma do ritual.

[7] Piedade (2014) ressalta que a noção de tonalidade presente na obra de Menezes Bastos sobre os Kamayurá não se confunde com a de Meyer (1956), quando afirma que "o sentido da música está no jogo entre tensão da expectativa e o relaxamento da satisfação do desejo criado pela tensão, logo, em experiências de suspensão similares àquelas experimentadas na vida real" (p. 05). Concordando com ambos, os campos microtonais aqui descritos não produzem sensação de tensão quando de seu afastamento, ou ao contrário de resolução em sua aproximação, mas de fluxo.

no pulso em relação a inicial (T3<T1). E notavelmente nos quatro casos o pulso final foi idêntico, 175 bpm, bastante diverso do andamento inicial dos quatro exemplos, (T4 ≠ T1):

	E1	E2	E3	E4
Duração	5’	6’	3’	4’
N/Amostra	8	13	7	10
T1 Inicial	155	165	170	168
T2 +Rápido	182	185	189	195
T3 Finalizador	182	160	150	154/190
T4 Final	175	175	172	175

Figura 1: Exemplo de oscilação pulso Kulina

A análise sugere que essas músicas exibem uma organização formal e sequencial que mantém uma relação intermotívica e intercancional estrutural, através de acelerações e retardamentos em partes específicas das frases, entre elas, e umas em relação às outras. Isso confere aos cantos uma sensação simultânea de simetria e liberdade interpretativa, vinculando-se muito mais à expressividade que à rigidez formal.

O tempo divisivo não é generoso, assimilando as imperfeições ao metro, e atribuindo aos ornamentos e variações a idiossincrasia do solista. Embora controverso, parece tratar-se de um processo de homogeneização e padronização de conjuntos da chamada música ocidental em sua face polifônica. Nesse sentido o compasso seria outra das metáforas de domesticação da temporalidade.

Já o tempo multiplicativo tem um caráter alinear, não limitado às unidades rítmicas dos compassos. Seu andamento permite uma maior flexibilidade agógica aos pajés intérpretes, segundo a intencionalidade dos diferentes gêneros. Ele também permite estabelecer um conjunto indefinido de durações a partir da unidade de referência, garantindo estabilidade relacional entre elas, independente de sua soma, mas da unidade geradora. A duração total e a

organização das seções não é definida de início, mas ao final e em retrospectiva, emergindo do diálogo intersemiótico entre as cadeias constitutivas.

Tais diálogos são inclusivos a outros entes, como no caso da comunicação sonora entre humanos e não-humanos. Sabe-se que a interatividade acústica biofônica é bastante aguçada entre os povos indígenas da Amazônia, em particular durante os períodos de caça, quando mínimos detalhes, ruídos e cheiros fazem a diferença entre a fartura ou o fracasso da caçada. A percepção da biofonia não se resume às habilidades de caça, englobando para além do mimetismo habilidoso, recursos de intersubjetividade em diferentes planos, cujos significados variam caso a caso, segundo os diferentes seres envolvidos.

Um desses encontros intersubjetivos, que tenho percebido com relativa frequência, ocorreu entre humanos e grilos num dueto musical, através do estabelecimento de uma pulsação comum entre ambos. Embora os eventos envolvendo movimentos perspectivos em contextos animistas possuam grande carga simbólica, indicando invariavelmente agência humana sobre não-humanos, nesse caso específico as interações ocorrem em tempo real, entre seres considerados ontologicamente distintos, que compartilham apenas um determinado ambiente, demarcado pela temporalidade.

O Shuinti de Tatá Yawanawá

A sonoridade das canções[8] xamânicas yawanawá é repleta de sutilezas, que vão desde sua flutuação microtonal em torno de um centro atração – que insinua um tipo primevo de tonalidade –, variações na agógica intercancional e intracancional, além de características timbrísticas distintivas do repertório. No exemplo a seguir, o pajé Tatá canta o refrão de uma canção de cura num pote de caiçuma, um *shuinti rãnã*, revelando grande riqueza de detalhes, onde o panorama sonoro biofônico é preponderante.

As notas – ou flutuações – gravitam em torno de uma faixa de frequência de referência que lhe atribui um certo sentido de tonalidade, artisticamente circundando-a no eixo vertical como um centro de atração tonal. As notas que configuram as faixas oscilam microtonalmente[9], e embora ouvidos desabituados as percebam como semelhantes, suas diferenças não indicam relações de precedência nem hierarquia.

[8] As canções xamânicas são desacompanhadas e solistas, enquanto os cantos são em formato responsorial, eventualmente envolvendo instrumentos percussivos ou harmônicos.

[9] O conceito de acidente microtonal não parece adequado, pois sua concepção baseia-se na ideia de um equívoco, uma anormalidade da escala, que não é o caso

Quando exibidas em formato gráfico por softwares de *tunning,* as flutuações são exibidas como *intended notes*, que as consideram como desafinações, tal qual um etnomusicólogo talvez o fizesse, nos primórdios da disciplina, ao transcrevê-las num caderno pautado.

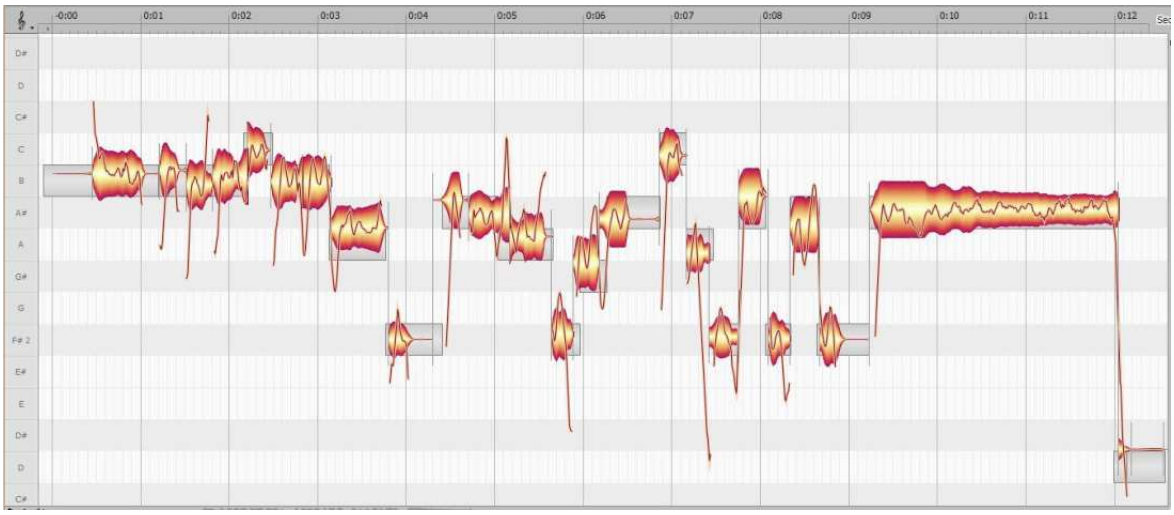


Figura *2* – Tatá, canção de *shuinti*

Observa-se que as primeiras cinco notas, todas na região aproximada de B2, são alcançadas através de ataques[10] individuais, e nela mantidas em flutuações aproximadas de 1/4 de tom. Cada nota tem um ataque distinto, tanto em sentido ascendente como descendente. A partir das frequências extraídas foi possível plotar linearmente suas ocorrências, sem a adição das durações, relacionando-as didaticamente com a escala temperada. A oscilação das notas foi medida em centésimos positivos e negativos a partir da frequência de referência, sendo a distância entre cada semitom de 100 centésimos[11]:

[10] ADSR: Ataque, Decaimento, Sustentação e Repouso são os quatro estágios do envelope descritivo do som no tempo.

[11] O centésimo (cent) é uma unidade de medida utilizada para identificar intervalos musicais perceptíveis ao ouvido humano, numa relação logarítmica de 1/100, em que cada oitava corresponde a um total de 1200 centésimos. O intervalo entre cada semitom da escala temperada de 12 semitons corresponde a 100 centésimos, em qualquer região de frequência. Ela surgiu de uma necessidade do sistema tonal, que utiliza modulações e transposições, e não são totalmente compatíveis com a escala pitagórica, baseada na superposição de quintas (3/2), e suas inversões (4/3), que produzem enarmonias não equivalentes entre notas que são – na verdade –, diferentes. Sistemas não europeus utilizam subdivisões diferentes de 12 semitons, como o sistema de 24 semitons árabe (ver TOUMA, 1996).

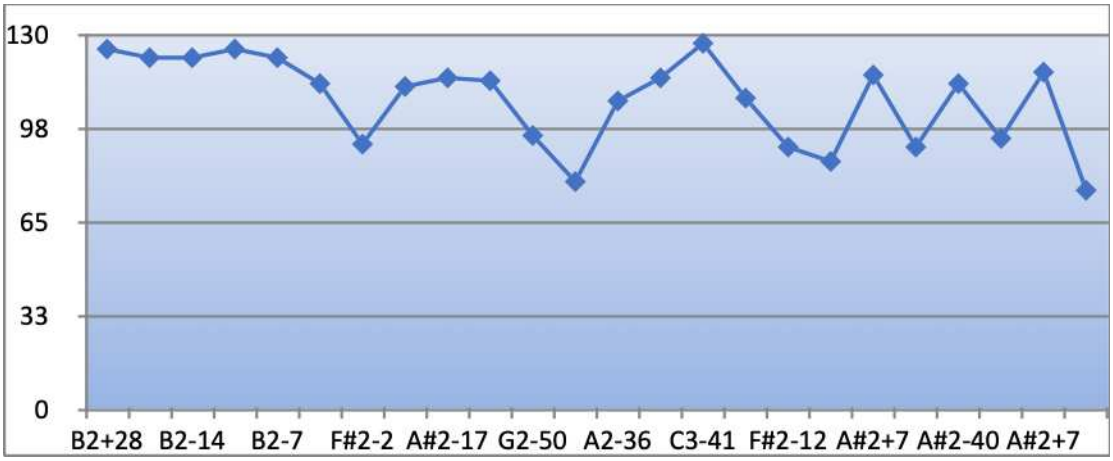


Figura 3 – Tatá, representação linear

Assim representadas, as cinco primeiras notas oscilam entre B +28c (mais alto), e B -14c (mais baixo), afastadas 42 cents no limite, que é quase 1/4 de tom[12]. Observo que a oitava nota, um A2+42c (lá mais agudo) localiza-se 44 cents abaixo de B-14c (si mais grave), outro 1/4 de tom. Os D#2, respectivamente a 12ª (+27c) e a 24ª (-24c) nota, apesar de sua característica quase onomatopaica, delimitam o campo vertical de possibilidades sonoras até a frequência mais aguda da frase, que é C3 (-41c). O intervalo entre D#2+27 e C3-41 é de 832 cents (900-27-41), que equivaleria numa escala temperada a um intervalo de quinta aumentada alta. A posição das notas graves demarca o período em duas partes, aparentemente um dos recursos finalizadores de frase.

Examinadas sob microscópio (outra metáfora visual das ciências da natureza), a sonoridade revela nuances, no plano micro, que são replicadas no plano macro até as sequências do ritual. Nesse sentido, as diferentes formas de tradução intersemiótica – as transcrições – da sonoridade para a visualidade, são imprescindíveis para a análise e reflexão sobre essas nuances.

Uma das hipóteses consideradas a partir desses dados permite atualizar as características dos encadeamentos e ordenamento dos intervalos, remetendo no caso em tela a necessidade de considerar as flutuações – as desafinações –, como resultado de uma atitude consciente do pajé, dotada de intencionalidade. Suas habilidades são adquiridas através de longos processos de transmissão oral, de pai para filho e de pajé para aprendiz, durante as madrugadas de *ayahuasca* ou antes do amanhecer, quando os conhecimentos xamânicos reservados são compartilhados, quer sejam na forma de histórias, técnicas ou cantos.

[12] Os *pitchs* foram extraídos e editados com Tony, release 2.1.1, e então exportados para a planilha.

Num plano temporal alargado, temos os *saiti*, que são cantos responsoriais conduzidos por um pajé mais experiente, os *mukaya*. O exemplo a seguir foi executado por João Tiima, um dos últimos anciãos ainda vivos, com duração aproximada de 60 minutos, que apresenta várias características das canções solistas, como o controle da pulsação e dos centros tonais, expressos em durações e frequências num êxito temporal medido em segundos:

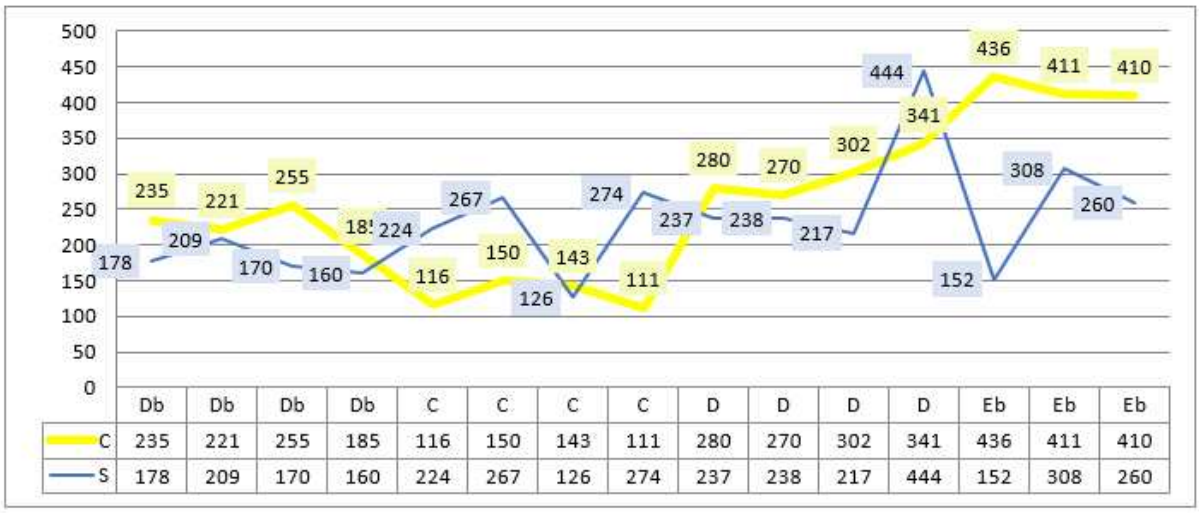


Figura 4 – O *saiti* de João Tiima: durações e centro tonal

O eixo horizontal **S** (em azul) está expresso em segundos, delimitando os segmentos em torno da duração dos cantos, que denota um incremento de 178'' até 444'', seguido de uma possível *coda*, de duração próxima à inicial, 152'', concluindo a suíte em torno de uma média geral de 250''. O segundo eixo **C** (em amarelo), expressa as relações entre as notas em intervalos de 100 centésimos, a partir de C100, Db200, D300, e Eb400, que oscilam para mais ou menos em 50 cents. Nele é possível observar quatro cantos na região de Ré bemol, seguidos de outros quatro oscilando para baixo até Dó, elevando um tom nos próximos quatro segmentos até Ré, seguido de um último em Mi bemol, totalizando uma alteração ascendente do centro tonal de uma terça menor, que faz com que os eixos **S e C** sejam praticamente idênticos entre os segmentos 12 e 13, associando a elevação do *pitch* com o incremento na duração dos cantos através da reapresentação das estrofes.

A análise do andamento do *saiti* revela o que é perceptível durante a performance, ou seja, uma regularidade do pulso em torno de 120 bpm, diferentemente do que ocorre nas canções xamânicas. Ao longo da suíte João Tiima bate vigorosamente o pé no chão, marcando o tempo e estabelecendo um andamento com poucas oscilações. Como ele diz, o *saiti* é para

dançar, e "não ficar triste e não deixar que o *uni* lhe maltrate". Os Yawanawá dançam preferencialmente em formato circular com os braços entrecruzados, portanto, alterações súbitas no andamento poderiam causar atropelos aos dançarinos, e daí o cuidado do pajé em manter uma pulsação compatível com a coreografia.

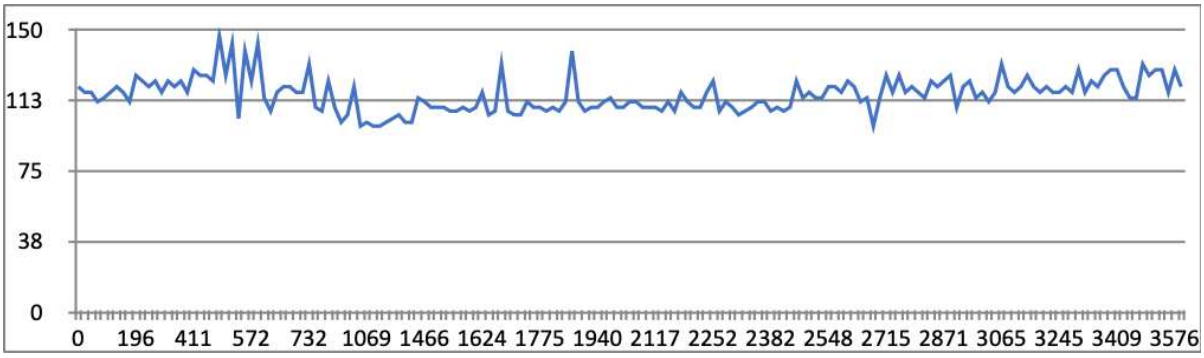


Figura 5 – A variação das frequências no *saiti*: x = segundos, y = Hz

Os limites superiores e inferiores das frequências vão de A3 até F3, numa região confortável para o baixo solista, também oscilando os campos microtonais durante os cantos, mas num sentido muito mais linear do que ocorrem durante as canções solistas, e entre os cantos até o seu final. Sua pulsação oscila suavemente, como a microtonalidade, acompanhada de perto pelo coro, em não mais que 20% do andamento. O *rising* de tonalidade, como no *pulse*, não é unidirecional, indicando a intencionalidade interpretativa de cada canto da suíte. Em alguns a tonalidade se sustenta, em outros ela oscila para baixo e em outros para cima. A amplitude é perceptivelmente incrementada, junto com o pulso, principalmente no canto 12 (Figura 4), que coincidentemente é o mais longo, reduzindo novamente quando se aproxima dos dois últimos cantos, 14 e 15.

Concluindo:

As sociedades indígenas das terras baixa são eminentemente sensoriais, e nelas as qualidades sensíveis constituem seu primado lógico, compostas por categorias empíricas como cru e o cozido, fresco e podre, úmido e seco, sons e silêncio[13], através das quais Lévi-Strauss procurou demonstrar existir uma "lógica das qualidades sensíveis" (2004, p. 9). Os elementos

[13] Como argumenta Krause (2013), cada lugar da Terra tem sua própria assinatura acústica, combinando sons geofônicos, biofônicos e antropofônicos, influenciando a maneira como o habitat será povoado. A inexistência de sons na floresta é particularmente rara, o silêncio frequentemente representando o perigo, daí sua importância.

de organização do sistema sonoro xamânico yawanawá sugerem, num primeiro momento, a possiblidade de nelas incluir algumas dessas características sonoras, como as faixas microtonais do eixo vertical, os agrupamentos contrastantes de flutuação entre camadas graves e agudas, e as inflexões agógicas estilísticas baseadas na aceleração e no repouso.

Subjacentes a esse complexo discurso sonoro estão normas, regramentos e técnicas virtuosísticas, resultantes de longos processos de abstração, que quando conjugadas ao contexto ritual, permitem conectar vários domínios através da sensorialidade, sejam eles cosmológicos ou ontológicos.

A evidência dessa maestria passa pelo reconhecimento estésico da audiência, que a relaciona diretamente aos poderes do pajé, manifestos em cantos que mesclam texto e o contexto com as sonoridades, produzindo resultados surpreendentes que são confirmados pelo social. Creio que o aprofundamento dos estudos sobre a riqueza que compõe essa musicalidade, tão cara aos indígenas, pode nos dizer muito sobre sua audição de mundo, com suas formas distintivas de perceber e vivenciar a temporalidade, a socialidade e as trocas interculturais.

Referências

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

HILL, Jonathan. *Keepers of the sacred chants: the poétic of ritual power in an Amazonian Society*. Arizona: Univ. Arizona Press, 1993.

HILL, Jonathan. *Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity*. Argentina, El oído pensante. v. 5, n.2, 2017.

KRAUSE, B. *A grande orquestra da natureza: Descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Musique et identité culturelle*. Harmoniques, n.2, mai, 1987.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Florianópolis. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFSC, 1990.

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

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

MERRIAM, Alan P. *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. 11. Cambridge, 1959.

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

ROSEMAN, Marina. *Temiar healing sounds from the Malasyan rainforest: Temiar music and medicine*. Berkeley: University of California Press, 1991.

SEEGER, A. *Porque os índios Suya cantam para suas irmãs*? In: VELHO, G. (Org.). Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SEEGER, A. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, A. *Etnografia da Música*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, 2008.

SEEGER, A.; BRABEC DE MORI, B. *Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans*. Ethnomusicology Forum, Vol. 22, No. 3, 2013.

SEVERI, Carlo. *Transmutating Beings: A proposal for an anthropology of thought*. London, Hau: Journal of Ethnographic Theory, 4(2), 2014.

SILVA, Domingos A.B. *Elevação do pulso e interculturalidade: Apontamentos comparativos sobre aspectos rítmico-estilísticos dos cantos xamânicos Kulina e Yawanawa*. VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017

TOUMA, Habib Hassan. *The Music of the Arabs*, p.17-18, trad. Laurie Schwartz. Portland, Oregon:Amadeus Press, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Pelotas, OPUS. v.9, 2003.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. MANA, Rio de Janeiro, 2(2), 1996.

VITA, Luis Washington. *A estética no sistema da filosofia*. Porto Alegre, Revista Organon, v.13, n.13, 1968.

WATERMAN, Richard Allen. *On Flogging a Dead Horse: Lessons Learned from the Africanisms Controversy*. London, Ethnomusicology, 1963.

CANÇÕES SHANENAWA PELA VOZ E MEMÓRIAS DE SHUAYNE
GT 14 "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS"

Cristiane De Bortoli (IFAC)
cristiane.bortoli@ifac.edu.br

Resumo: Neste texto apresento um recorte da pesquisa que realizei junto ao povo Shanenawa, sobre suas tradições orais e canções. O povo Shanenawa, assim como os demais que vivem no Acre, passou pelo processo de escravização seringalista, sofrendo correrias e tendo seus costumes e modos de vida ameaçados. Atualmente vivem um processo constante de resistência, re-existência e revitalização de elementos que compõem a cultura *shanenawa*. A principal voz que conduziu a pesquisa foi do ancião Shuayne, que possui 101 anos de idade, é patriarca da aldeia Shane Kaya e é reconhecido por toda população Shanenawa como o mais profundo conhecedor e mestre das canções de seu povo. Trago algumas canções de *xikari* apresentadas por ele, com suas explicações sobre o que tratam, como são ensinadas e apresento minhas percepções. Esse conjunto de poéticas orais trazem saberes que estão relacionados com o modo de ser e pensar *shanenawa* e são construídos e repassados pela oralidade através da convivência e experiência.
Palavras-chave: Canções Shanenawa. Poética oral. Memória. Tradição oral. Indígena.

Shanenawa Songs through the Voice and Memories of Shuayne

Abstract: In this text I present a section of the research I conducted with the Shanenawa people, about their oral traditions and songs. The Shanenawa people, as well as the other people who live in Acre, went through the process of seringal slavery, suffering from rushes and having their customs and ways of life threatened. Today they live a constant process of resistance, re-existence, and revitalization of the elements that make up the Shanenawa culture. The main voice that conducted the research was that of the elder Shuayne, who is 101 years old, patriarch of the Shane Kaya village, and is recognized by the entire Shanenawa population as the most profound connoisseur and master of the songs of his people. I bring some xikari songs presented by him, with his explanations about what they are about, how they are taught, and present my perceptions. This set of oral poetics brings knowledge that is related to the Shanenawa way of being and thinking and is built and passed on orally through coexistence and experience.
Keywords: Shanenawa songs. Oral Poetics. Memory. Oral tradition. Indigenous.

Introdução

Neste trabalho trago um recorte da pesquisa de mestrado que realizei junto ao povo Shanenawa, com foco em suas canções e tradições orais.

Etimologicamente, *shanenawa* é composto pelas palavras *shane* (espécie de pássaro de cor azul) e *nawa* (povo), sendo denominados desta forma como o 'Povo Pássaro Azul' e pertencem à família linguística Pano (Cândido, 2004). A relação com este pássaro vai além da

nomenclatura, eles se consideram passarinhos azuis e isso pode ser observado em seus rituais espirituais com *Uni*[1] quando dizem que estão entrando no jardim astral do pássaro azul.

Habitavam inicialmente a região do alto rio Gregório, passando depois para o rio Tarauacá e mais tarde ao alto rio Envira. Trabalharam forçadamente em diversos seringais ao longo do rio Envira até chegarem na região próxima ao município de Feijó/AC, onde estão desde a década de 1950 e que em 2003 foi oficialmente demarcada com o nome de Terra Indígena Katukina/Kaxinawá, na qual habitam Shanenawa e Huni Kuin (ISA, https://bit.ly/2AVBols).

Assim como os demais povos que habitam esta parte da região amazônica, o povo Shanenawa sofreu violências diversas durante o período do seringalismo, causadas pela invasão de suas terras em função do extrativismo de caucho e látex, o que gerou rupturas de repasses de conhecimentos entre gerações e ocasionou o contato com outros povos, indígenas e não indígenas, sobretudo com nordestinos que vieram trabalhar em seringais e trouxeram junto outros costumes.

A pesquisa foi realizada com a comunidade da Aldeia Shane Kaya, mais especificamente com o ancião e patriarca Shuayne, em atendimento a uma demanda apresentada pela comunidade no que se refere ao registro das memórias e canções *shanenawa* que são ensinadas e repassadas por Shuayne. Neste texto, trago algumas canções utilizadas em festas da comunidade que são chamadas de *Xikari,* mostrando suas características, do que tratam e como são repassadas pela oralidade, bem como abordo o Shuayne como um dos responsáveis em dar continuidade às tradições orais shanenawa.

SHUAYNE: mestre das canções Shanenawa

A voz principal que nos traz informações sobre as canções shanenawa é a do Shuayne, que em português chama-se Amaral Brandão Shanenawa e em 10 de agosto de 2021 completou 101 anos de idade. É um ancião, mestre, sábio, especialista, que possui conhecimento profundo dos elementos que compõem a cultura de seu povo. O termo especialista é tratado por Zumthor (2010) para designar as pessoas que, em determinado grupo social, possuem conhecimentos

[1] Medicina tradicional usada pelo povo Shanenawa, feita com o cozimento de duas plantas, o cipó mariri (banisteriopisis caapi) e a folha da chacrona (psicotria viridis), conhecido também como ayahuasca (SALGADO, 2005). Cabe destacar que "medicina tradicional" é um conceito nativo, que a maior parte dos povos indígenas usa para se referir ao campo da cura, seja ela física e/ou espiritual. O termo medicina é usado pelos Shanenawa para se referirem às plantas e outros elementos que são utilizados por eles em processos de cura. E o termo tradicional é utilizado por eles para tratarem de elementos que são usados por várias gerações e que, mesmo que sofram mudanças, continuam a serem utilizados como elementos que compõem a cultura shanenawa.

específicos e que são passados de uma geração à outra principalmente pela oralidade. Em muitas culturas são chamados de mestres, sábios, entre outros termos, e possuem este reconhecimento pelos demais membros de seu grupo social. Shuayne é o mais velho de sua comunidade, sendo considerado o grande mestre e professor, reconhecimento que também recebe além dos limites de sua aldeia, reconhecido como o grande conhecedor das canções *shanenawa*,

> Aqui as coisa, informando aqui na nove aldeia e saiu daqui porque ensinei meus neto, minhas filha. Aí no dia de *xikari,* quando vem, grava, aí leva lá a gravação e canta nesses aldeia aí, hoje em dia num tem quem sabe igual eu, só velho, meu avô e daí meu avô me ensinou. Primeiro ninguém num queria perguntar como é que fazia música, como é que dançava não, quer saber do português. Hoje em dia tá pelejando pra aprender a linguagem, pra aprender música, medicina, chamar a força do cipó. (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p. 58)

Através da oralidade, Shuayne tem repassado seus conhecimentos para as gerações mais jovens, assim como aprendeu com seu avô. De acordo com Benjamin (1994), podemos considerá-lo um narrador que ensina histórias e canções pela oralidade, que também aconselha através de suas sabedorias que estão imbricadas em suas narrativas, que "retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros" (BENJAMIN, 1994, p. 201). Ele nos mostra elementos que nos auxiliam a conhecer a poética *shanenawa*, que é apresentada através das canções e histórias. Torna-se autor de sua história e de suas versões de canções *shanenawa* aprendidas com seu avô. Ao mesmo tempo também podemos considerá-lo intérprete de canções de seu povo, deixando vivas outras vozes que lhe acompanharam ao longo de sua vida, principalmente em sua infância e juventude. Seguindo o pensamento de Barthes (2004), Shuayne pode ser um tipo de autor que, através de suas performances[2], atualiza narrativas em um tempo e lugar atual.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de Shuayne ser um *rauyá*, um dos dois tipos de especialistas relacionados à cura na sociedade *shanenawa* e que genericamente é chamado de pajé. Entre os *shanenawa* há o *yuxiã* e o *rauyá*, que segundo Shuayne: "aquele faz baixar a sessão, o do espírito, esse chama *yuxiã.* E *rauyá* é o que vai fazer a medicina, porque ele sabe, ele dá banho (de ervas), defuma, coloca no olho, essas coisas assim" (SHUAYNE, in

[2] Compreende-se performance, seguindo o pensamento de Zumthor (2010), como uma "ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Ela acontece em um tempo e lugar singular através de um corpo que a materializa, existindo uma relação entre o performer e o ouvinte/receptor. Neste trabalho, a performance de Shuayne apresenta sua forma própria de trazer o pensamento shanenawa presente nas canções shanenawa, através de sua voz, de seus gestos, de seu olhar, seu modo de apresentar as canções presentes em suas memórias.

BORTOLI, 2020, p. 41). Desta forma, Shuayne é detentor de conhecimentos mais amplos e profundos, dialoga com outros seres não humanos, visíveis e invisíveis, observa o mundo sob diversas formas e olhares, e "por vocação, desses mundos disjuntos alternativos, incomensuráveis de algum modo, ele é o geógrafo, o decifrador, o tradutor" (CUNHA, 2017, p. 114). Ele traduz e interpreta elementos que vê em sonhos e em comunicação com outros seres, no cotidiano e em momentos específicos de cura ou de festas, de forma a "conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas" (CUNHA, 2017, p. 109).

Um exemplo disso é uma situação vivenciada durante uma gravação na qual Shuayne estava me apresentando a história do Kapa Yuxi (espírito do quatipuru), que possui uma canção que é cantada quando estão preparando e plantando o roçado, com a qual chamam os espíritos de diversos animais para lhes ajudarem. Enquanto contava a história, permeada pela canção, um animal cruzou o terreiro e prendeu meu olhar por um tempo de tal forma que eu não conseguia falar e nem me movimentar. Depois de um tempo consegui retomar o fôlego e mostrei o bicho para ele. No mesmo instante o bicho entrou no igarapé por trás de onde estávamos sentados e saiu do outro lado, mas no momento não conseguimos identificá-lo. De noite, Shuayne fez uma dieta e, em sonho, comunicou-se com o bicho, que lhe revelou que era o encantado que cuidava de toda a aldeia e que passou ali para me mostrar que ele existia e que eu tinha que acreditar na história que estava sendo contada, que só assim eu iria entender o que estava sendo ensinado.

É através de canções e histórias que o pensamento *shanenawa* se apresenta, com elementos que envolvem seres humanos e não humanos, plantas, animais, seres visíveis e invisíveis. E é pelas memórias e pela voz de Shuayne que podemos conhecer um pouco desse pensamento.

Poética shanenawa em canções de Xikari

A poética[3] oral *shanenawa* apresenta-se através de canções e histórias do povo que explicam como esta sociedade se organiza, comportamentos, regras, como surgiram os diversos elementos da natureza e outros aspectos relacionados à sociedade e cosmologia deste povo. Podemos pensá-las como poéticas míticas que operam através de seus significados,

[3] A poética aqui é compreendida como uma forma artística de expressar um pensamento, no caso o pensamento shanenawa, que é expresso em canções apresentadas neste trabalho por Shuayne. Segundo Zumthor (2010), poética oral está relacionada às manifestações artísticas que se realizam pela oralidade, como canções, poesia e narrativas orais que trazem o pensamento e cosmologia de povos e grupos sociais.

considerando o pensamento de Lévi-Strauss (2004), que trata mito como histórias que possuem a função de explicar visões e concepções de mundos por olhares de determinado povo. E Cunha (2017) acrescenta que considerar uma história como mítica implica "que ela transborde de sentido, um sentido que lhe é anterior, já que remete a uma classificação, a uma ordem que preexiste e o determina" (CUNHA, 2017, p. 16).

Observamos essas características nas canções *shanenawa*, pois elas trazem histórias que explicam fatos, ensinam ou contam algo dentro do pensamento *shanenawa*, possuem uma ciência própria que se desenvolve pelas práticas culturais. É através das canções que muitos ensinamentos são repassados, orientando os membros da comunidade como proceder em seus cotidianos, é uma forma de saber que se aprende pela experiência, pela convivência em determinado contexto social. E, portanto, é um saber que sofre modificações continuamente por acompanhar as transformações históricas ocasionadas pelos contatos com outros povos e também entre gerações, é um tipo de saber que depende "de uma certa ordem cultural local posto que diferem de sociedade para sociedade, de uma geração à outra, bem como diferem em suas regras de ação e seus modos de proceder" (ALBUQUERQUE; SOUSA, 2016, p. 233).

Existem vários tipos de canções *shanenawa* classificadas por eles a partir de suas funções e seus contextos de uso. Sobre as características sonoras, diferenciam-se principalmente em relação ao ritmo, andamento e a possibilidade atual de uso de instrumentos musicais inseridos pelo contato com não indígenas. Já em relação ao repasse, de acordo com cada tipo, há diferenças sobre quem pode ensinar e de que forma isso pode ocorrer, assim também como quem poderá aprender. Dentre os vários tipos há as canções para *xikari*, das quais trarei algumas que foram apresentadas por Shuayne.

Primeiramente, *xikari* são festas onde se divertem com danças e brincadeiras, geralmente bebendo *matxu*, que é uma bebida fermentada feita com macaxeira e um tipo específico de batata que lhe dá uma cor rosada. Genericamente o *matxu* também é conhecido por caiçuma[4]. Shuayne explica que "*xikari* é tradicional nosso dança como assim carnaval" (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p. 23), onde podemos presumir que ele utiliza a palavra carnaval para significar uma festa alegre para dançar, brincar, se divertir, e normalmente falam 'vamos brincar um *xikari*'. Outros povos dessa região, também pertencentes à família linguística Pano, utilizam o termo *mariri* para esse tipo de festa. Para explicar essa nomenclatura, Shuayne coloca que "*xikari* é festa, é mesma coisa chamar *mariri*, mas 'o natural' mesmo é *xikari*" (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p. 77). A expressão 'o natural' é utilizada

[4] Caiçuma é um termo que tem origem provável em Nheengatu. É uma bebida fermentada feita com algum tipo de tubérculos, geralmente macaxeira, e está presente na cultura de diversos povos indígenas (CANDIDO, 2004).

por ele por outros *shanenawa* quando querem se referir a algo 'tradicional' ou como era feito 'antigamente'. Em alguns momentos usaram este termo para diferencia a canção cantada só com voz com a canção já acompanhada por outros instrumentos que foram incorporados pelo contato com não indígenas, como violão e tambores.

Durante a "Oficina de Cantoria Shanenawa", realizada como parte do trabalho de campo da pesquisa, onde estiveram presentes como mestres Shuayne e mais nove anciões, foi colocado que as canções para *xikari* poderiam ser chamadas de *yamãyti* por serem mais animadas e agitadas. No entanto, este termo não é usado pelas gerações atuais.

As canções que são abordadas são versões de performances de Shuayne, que foram filmadas e serão disponibilizadas no canal do Youtube "Crônicas indigenistas - música indígena". O principal objetivo do registro é para atender a um pedido do próprio Shuayne, que deseja que as gerações mais novas possam vê-lo cantando, bem como poderá ser usada como material de suporte ao ensino das canções na escola de sua comunidade. Ao apresentar cada canção ele faz uma apresentação em português sobre o que a canção diz e depois repete a explicação em língua *shanenawa*. A decisão de fazer a tradução dessa forma, e não frase a frase, foi tomada junto com ele. Essas canções são cantadas ao longo da festa de *Xikari* e possuem temáticas variadas, sendo que algumas possuem momentos específicos da festa para serem cantadas. A seguir apresentarei sucintamente algumas canções registradas e o que elas tratam.

A primeira canção "Kurumãni txiraxkitã ayunũ" narra a história da chuva de piabas, que é uma espécie de peixe bem pequeno. Ao longo da canção vai dizendo que as piabas estão caindo do céu e depois narra uma trajetória em que passam pela casa de um deus, que está toda pintada, seguem um rastro de anta na palha seca e chegam em um lugar onde há uma mulher cozinhando um outro tipo de peixe, o puraqué, e ela tira a espinha para queimar e, assim, surgir a friagem. Friagem é um termo utilizado no Acre para os momentos em que chegam frentes frias. Ou seja, essa canção explica o surgimento deste fenômeno natural.

A canção "Uma" já é uma brincadeira para tomar o *matxu* em uma taboca de bambu, momento que geralmente ocorre no meio para o final da festa, "*uma* é caiçuma com *xikari* (...) é um cano de taboca comprido, agora quem tem fôlego acaba três tabocas comprido, enche de *matxu*, daí dá pra outro, tira aquele curtinho e derrama lá, molha tudinho, aí pra tomar banho" (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p. 87). A canção vai narrando que estão bebendo bastante até ficarem bêbados de *matxu*, vão bebendo e dançando até o galo cantar anunciando que o dia já vai raiar. E nesta brincadeira há regras: uma pessoa não pode servir a taboca para irmão de sangue; quando uma pessoa oferece a taboca para outra, a tampa deve estar fechada para quando abrir, por estar bem fermentada, acabar dando um banho de *matxu* em quem abriu e essa pessoa

tem que tomar tudo até acabar. Outra canção que também é uma brincadeira é "Wamene", que vai contando que o carapanã[5] vai voando e chupando o sangue das pessoas. Ao longo da canção as pessoas ficam com dois pedacinhos de galho na mão e quando cantam o refrão vão cutucando umas nas outras imitando o carapanã picando, geralmente os homens cutucam as mulheres e vice-versa.

Com temática também voltada à brincadeira, a canção "Kaxi Kaxi" é uma brincadeira onde homens e mulheres pegam um raminho de palha, ateiam fogo e vão abanando essa palha fumaçando na canela um do outro, chamando para dançar e ao longo da letra da canção vão falando partes do corpo. Primeiro são os homens que vão abanando a palha com fogo na canela das mulheres e depois é a vez das mulheres.

A canção "Aĩhu Shumaya Itxapa" relata a troca de mulheres entre aldeias distintas, como faziam para aumentar a população e trocar mulheres entre aldeias. Shuayne explica que a música "tá falando que tem muita moça, 'vamos trocar mulher, tu fica com minha da minha aldeia, eu fica com seu, tua irmã, tua prima, traz aqui, eu dou minha pra mim trocar'. Aí pega esse música e vamos descer pra baixo, vamos fazer outro show lá na outra aldeia" (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p. 94). Ele explicou que cantam para saber como ocorreu o início da relação entre homens e mulheres e o aumento da população entre as aldeias, mas que hoje não fazem essa troca quando a canção é entoada.

Continuando nessa temática de relações ente homens e mulheres, tem uma sequência de três canções que tratam respectivamente de paquerar, namorar e engravidar.

A primeira delas é "Atxanĩnĩ", que segundo Shuayne e seu neto Yawakumã, essa canção é para animar os visitantes "ela serve pra chamar pra namorar, essa menina veio, vê o terreirão, uma índia de uma outra região. Daí eu canto pra ela né, tipo é queixando ela pra gente namorar, conversar, né, debaixo de uma árvore" (SHUAYNE e YAWAKUMÃ, in BORTOLI, 2020, p. 99).

A segunda é "Uynũmã Takara" que já é para chamar para namorar, outra etapa do relacionamento, onde já passaram da paquera e agora convida o outro para namorar.

E a terceira é "Shey Shey Txatxiri", que está relacionada a engravidar. De acordo com Yawakumã "a gente canta também assim pras mulheres, aí as mulheres engravidam, mas se não quiser engravidar elas podem acompanhar, né *epã*, é assim né, pra não engravidar. Agora só escutar calada a música vai atrair, fazer efeito" (YAWAKUMÃ, in BORTOLI, 2020, p. 103).

[5] Espécie de mosquito comum na região amazônica e que em outros lugares tem outros nomes, como pernilongo ou muriçoca.

De acordo com a explicação, a regra é que se os homens começarem a cantá-la, a mulher que não quer engravidar precisa cantar junto, pois se ficar calada irá engravidar.

As diversas histórias que estão presentes nesse conjunto de canções possuem variações que surgem a cada vez que é apresentada, com versos que são por vezes esquecidos e outros que sofrem pequenas modificações, principalmente por ser algo aprendido na oralidade e que se atualiza no presente, em cada performance.

A maior parte das letras das canções são organizadas em versos curtos com ritmo que que se torna característico pela forma com que Shuayne canta e pelas características sonoras da língua *shanenawa*. Outras transformações sonoras podem ser observadas quando outras pessoas cantam, principalmente os mais jovens, mas há certas características rítmicas que se mantém. Em povos de tradição oral, os ritmos de suas poéticas de certa forma resistem a algumas mudanças em função da estrutura da língua materna, a qual orienta as convenções rítmicas (ZUMTHOR, 2010).

Outra característica marcante é a repetição, que ocorre em todas as canções analisadas. A maior parte das vezes a repetição é da frase toda e em alguns momentos é só uma palavra que se repete, ocasionando uma sonoridade que nos dá a sensação de ecos. Observe abaixo um trecho da canção "Kurumãni Txiraxkitã ayunũ":

Awa tae viranĩ̃
Awa tae viranĩ̃
Kuni shepa siri
Kuni shepa siri
Siri siri si-ri
Kuni shepa siri

Mesmo não conhecendo a tradução literal podemos perceber a repetição do verso todo e da palavra siri que ecoa entre os versos. A quantidade de vezes que se repete ao longo de uma canção varia em cada performance, no entanto, sempre ocorre. Não podemos afirmar que é uma regra, mas esse recurso é recorrente e presente em todas as canções analisadas. Ao analisar tradições orais africanas, Zumthor (2010) identifica a "fecundidade desta aliança entre uma regra inelutável e uma espontaneidade inesgotável" (ZUMTHOR, 2010, p. 139) e assinala que a maioria dos etnólogos constatam a repetição como uma recorrência em tradições orais de diversos povos. Nas canções *shanenawa* essa espontaneidade inesgotável ocasiona variações das versões com a manutenção da 'regra'. Ao ser questionado por que repetem os versos muitas vezes, Shuayne explica que "o nosso costume é assim de cantar" (SHUAYNE, in BORTOLI, 2020, p.74).

Ao refletir sobre as repetições, partimos de nossa lógica do discurso – ocidental - e de acordo com Taugny (2011), compreendemos este tipo de canção como "estados oscilantes de um mesmo fenômeno: a enunciação como um jogo de reverberações" (TUGNY, 2011, p. 138). E acrescenta que ao fazermos registros escritos deste tipo de canção não é possível suprimirmos versos ou palavras que se repetem para não descaracterizarmos o que realmente são as canções desses povos (TUGNY, 2011). As repetições em tradições orais são espontâneas e segundo Zumthor, é

> (...) feita de retomadas de um dado que ela, interpretando, amplifica, de tal forma que o elemento novo da narrativa reporta, em parte, a esta mesma glosa. A narração instaura assim um diálogo com seu próprio sujeito (...) essa tendência fundamental polariza, em maior ou menor grau, todos os gêneros de poesia oral. (ZUMTHOR, 2011, p. 157)

Outro aspecto característico das canções para *xikari* é a presença de um fragmento sonoro que está presente no início ou ao longo das canções. Este fragmento soa como "oho oho oho oho", mas se escreve "huhu huhu huhu huhu" na língua *shanenawa*. Em todas as canções que aparece, este fragmento possui a mesma melodia e o mesmo ritmo, inclusive dando a sensação de ser a mesma canção quando está presente no início.

Abaixo alguns trechos de canções para exemplificar como a presença deste fragmento se manifesta de diferentes formas:

Canção 1 – *KURUMÃNI TXIRAXKITÃ AYUNU˜*	Canção 2 – *UMA*
1. ***Huhu huhu huhu***	*1.* ***Huhu huhu huhu***
2. ***Huhu huhu huhu huhu***	*2. Nuku uma ayunu˜*
3. Kurumãni txiraxkitã ayunu˜ayunu˜	*3. Nuku uma ayunu˜*
4. Kurumãni txiraxkitã ayunu˜ayunu˜	*4. Nuku uma ayunu˜*
5. ***Huhu huhu***	*5. Nuku uma ayunu˜*
6. Nai sani ayunu˜	*6.* ***Huhu huhu huhu huhu***
7. Nai sani ayunu˜	*7. Nai samu nananu*
8. Yae feru nakia	*8. Nai samu nananu*
9. Yae txai fitani	*9. Nai samu nananu*
(...)	*(...)*
28. Kuruyapa ayunu˜	*18.Uma pena keranu*
29. Kuruyapa ayunu˜	*19.* ***Huhu huhu***

30. Kuruyapa ayunũ˜ayunũ˜ayunũ˜	*20.* ***Huhu huhu huhu huhu***
31. Iri shuhu keneya	*21. Uni uma ayunũ˜*
32. Iri shuhu keneya	*22. Uni uma ayunũ˜*
33. Huhu huhu huhu	*23. Penu uma ayunũ˜*
34. Awa penu naku	*24. Ayu panamã*
35. Awa penu naku	*25.* ***Huhu huhu huhu huhu***
36. Naku naku naku	*26. Fari kuna ni awe*
37. Naku naku naku	*27. Fari maira tana keranu*
38. Awa tae viranĩ˜	*28. Nu inu kanumã*
39. Awa tae viranĩ˜	*29. Pena pena keranu*
40. ***Huhu huhu huhu huhu***	*30. Ui numa takará*
41. Kuni shepa siri	*31. Ma pena akae*
42. Kuni shepa siri	*32. Nu inu kanumã*
43. Iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiih!	*33. Pena pena keranu*
	34. ***Huhu huhu***

Tabela 1: quadro comparativo de canções
Fonte: elaborado pela autora

Podemos observar que varia tanto na posição em que aparece quanto na quantidade de vezes que se repete.

Sobre as repetições, tanto de versos quanto deste fragmento sonoro “huhu”, a diversidade de modos em que ocorrem também podem ser tratadas como um aprofundamento textual, aparecendo “em determinados lugares privilegiados, ou invade o texto. Ela retoma identicamente seu tema, ou opera uma variação parcial, ela se constrói em consecução rigorosa, ou de acordo com modalidades de alternância” (ZUMTHOR, 2011, p. 158).

Um outro elemento que aparece nas canções apresentadas por Shuayne são onomatopeias. Uso este termo para nossa compreensão ocidental de linguagem, mas ao escutá-lo cantando no ambiente da aldeia, podemos perceber que é uma comunicação que ele estabelece com os pássaros e outros animais do ambiente. Shuayne faz diversos sons que se assemelham a cantos de pássaros: ‘iiiiiiiiiiiiiih’, ‘eeeeeeeeeeeeh’, ao longo e, principalmente, nos finais das canções.

Existem canções que se tornam longas e, apesar de muitas vezes não compreendermos os significados das palavras, são esses diversos ‘sons’ emitidos que nos levam para lugares especiais da cultura desse povo.

Considerações Finais

A poética oral shanenawa, aqui apresentada parcialmente através de algumas canções de *xikari*, nos apresenta conhecimentos e ensinamentos do pensamento deste povo. Em função do período do seringalismo, tiveram influências externas que interferiram profundamente em seus modos de vida e até os dias atuais resistem e re-existem, com transformações e em constantes processos de revitalização de elementos que compõem sua cultura, tendo a oralidade como principal meio para que isto ocorra.

Shuayne é um dos principais anciões, reconhecido como mestre das canções e outros elementos de seu povo e possui um papel muito importante neste processo. Sua história de vida e suas memórias trazem para o tempo presente conhecimentos que são atualizados e transformados juntamente com a geração atual.

Através desse conjunto de canções apresentadas, percebemos que toda canção conta uma história, ensina e/ou explica algo, constituindo-se como poéticas míticas trazem saberes que estão relacionados ao modo de ser e pensar *shanenawa*. E esses saberes são construídos na convivência com esses mestres que ensinam através da oralidade, são saberes que se aprendem pela experiência.

Um dos principais desafios enfrentados por este povo é a continuidade de repasse desses saberes através da de suas práticas culturais. Mesmo que tenham vários registros, em diferentes suportes, é na experiência e vivência cotidiana que as canções e outros elementos da cultura *shanenawa* permanecerão vivos nas novas gerações.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa; SOUSA, Marcio Barradas. SABERES CULTURAIS. In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; PACHECO, Agenor Sarraf. *Uwakürü: dicionário analítico*. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, p. 231-251.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português.* Traduções de Fernando Camacho; Karlheinz Barck e outros; Susana Kampff Lages; João Barreto. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz – Fale: UFMG, 2008.

BORTOLI, Cristiane De. *Tradições Orais e Canções Shanenawa através das memórias de Shuayne, patriarca da Aldeia Shane Kaya.* 2020. 158 p. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco/AC, 2020.

CÂNDIDO, Gláucia Vieira. *Descrição Morfossintática da língua Shanenawa (Pano).* 2004. 292 p. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, SP, 2004.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I (O crue o cozido)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

SALGADO, Carlos Antônio Bezerra. *Segurança alimentar em Terras Indígenas: Os Shanenawa no rio Envira – Acre*. 2005, 165p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ecologia e Manejo de Recursos Naturais, Universidade Federal do Acre, Rio Branco-AC, 2005.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmu̍'ũn Maxakali.* Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poeia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Cartografia aural: a circulação de cantos e lugares na pessoa tikmũ,ũn

GT:MUSICALIDADES AMERÍNDIAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE MUNDOS

Douglas Ferreira Gadelha Campelo (PPGAS-UFSC)
dfgcampelo@gmail.com

Resumo:

Os povos originários da Austrália vivenciaram um processo político e jurídico de demarcação das suas terras no qual os cantos foram de fundamental importância para reafirmar perante o Estado seus vínculos ancestrais com a terra. “Temos o canto, então temos a terra” é a afirmação sintetizada em um artigo de Grace Koch (2013) para dar conta desse processo. Em uma tese recentemente defendida. O esforço do presente trabalho para este G. T é partir de uma representação concêntrica que mostra lugares de ocupação tradicional de uma terra tikmũ,ũn nos confins do nordeste mineiro e sul da Bahia que ficou fora da linha demarcatória de sua terra no final dos anos 90. Estes pontos são memoriados por longas narrativas estruturadas por cantos que atravessam a relação com diferentes povos-espírito, os yãmĩyxop. Entretanto, apesar da importância desses pontos, a terra tikmũ,ũn vivenciada através dos cantos não se resume a ela e seria de uma ordem muito mais complexa. O desafio é fazer atravessar esses pontos mapeados em conjunto com orientadores tikmũ,ũn com inúmeras outras linhas que os atravessa por inúmeros outros cantos que dão conta de outras formas estético-sensoriais de estabelecer relação com lugares.
Palavras-chave: Cartografia Aural, Territorialidade indígena, Cantos, História, Tikmũ,ũn

Title title title

Abstract: The native peoples of Australia experienced a political and legal process of demarcation of their lands, in which songs were extremely important to reaffirm their ancestral links with the land. “We have songs, so we have land” is the statement summarized in an article written by Grace Koch (2013) to explain this process. The present work's effort for this GT is to start with a concentric representation that shows places of traditional occupation of a tikmũ,ũn land in the confines of northeastern Minas Gerais and southern Bahia that was outside the demarcation line of its land at the end of the years 90. These points are memorized in long narratives structured by chants that traverse the relationship with different spirit-peoples, the yãmĩyxop. However, despite the importance of these points, the land experienced by tikmuun people through the chants is not limited to it and would be of a much more complex order. The challenge is to cross these mapped points together with tikmũ,ũn guides with countless other lines that cross them through countless other songs that account for other aesthetic-sensorial ways of establishing a relationship with places.

Keywords: Aural Cartography, Indigenous territoriality, Songs, History, Tikmũ,ũn

Introdução

Neste artigo, pretendo tratar de um tema que me foi bastante caro em meu trabalho de campo junto aos povos tikmũ,ũn, situados nos limites do nordeste mineiro com o sul da Bahia, que é a relação entre construção do corpo, circulação de cantos e o entrelaçamento/constituição de lugares por parte da pessoa tikmũ,ũn. A apresentação deste paper se inspira em grande parte em um artigo escrito pela antropóloga Grace Koch (2013) onde ela discute a importância que os cantos, dos povos originários australianos tiveram para a demarcação das suas terras. É através dos cantos, cerimônias, desenhos que em diversas ocasiões possibilitaram para muitos desses povos demonstrar evidências claras de relação específica com lugares ocupados antes da chegada dos brancos. Como a autora menciona ao longo do texto: "os lugares onde as canções residem na terra podem ser frequentemente mapeadas porque elas seguem as trilhas de heróis culturais e quando as pessoas cantam essas canções elas ativam as forças que delineiam as cerimonias". Grace Koch então dá título ao seu artigo usando a seguinte expressão: "Temos cantos, então temos terras". Creio que se a frase poderia perfeitamente ser replicada para o contexto das aldeias tikmũ,ũn.. Há ali, uma proximidade intrínseca entre canto, lugar e territorialidade que dmonstra a relação entre corpo e terra que me parece fundamental pois uma vez que "pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena. A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra"[1].

`

Se a música no contexto ameríndio é uma máquina de transformar verbo em corpo por ser uma mediação entre entre mito, dança, sonhos, imagens[2] e se objetos são pessoas no contexto da melanésia sugiro que no contexto tikmũ,ũn a música é uma máquina de atravessar a terra no corpo no limite eles são a própria terra. Como sugere Rosângela de Tugny (2011, p. 86, 87) a respeito dos cantos do povo-espírito morcego (xunimxop) que são convidados a passar temporadas nas aldeias tikmũ,ũn: "Os cantos dos Xunim [...] atravessam as superfícies dos corpos experimentando suas formas de circular no espaço e auscultar suas dobras".

[1] Viveiros de Castro 2017, p. 8
[2] Menezes Bastos 1999, p. 53

A literatura já demonstrou que a vida tikmũ,ũn é constituída de uma intensa prática ritual em que chegam nas aldeias inúmeros povos espíritos conhecidos como yãmĩyxop[3]. Sobre esses povos-espírito Tugny (2008, p. 50) sugere que "todos os [yãmĩyxop] são cantores, todos são legiões, possuem aldeias, mas cada um consiste numa modalidade diferente de relação, de forças afetivas, cada um é um dispositivo de transformação dotado de uma estética particular". Ao mesmo tempo, sabemos que a fabricação do corpo da pessoa tikmũ,ũn passa por um cuidado no qual cada pessoa tem com os cantos que recebem de parentes específicos, em geral consanguíneos mas não apenas. A circulação de cantos passa pelo nascimento, crescimento, envelhecimento e morte marcando momentos importantes da vida da pessoa tikmũ,ũn como casamento, rituais de iniciação, doença, cura, mortes de parentes bem como a morte da própria pessoa quando esta deve passar a outros parentes os cantos que cuidou em vida[4]. Tudo isso passa por uma intrincada relação que as pessoas devem estabelecer com os yãmiyxop que implica em um engajamento nas realizações das festas onde se intensifica a relação com os yãmiyxop, oferecendo comida e seus corpos que devem aguentar dias e noites ininterruptas de cantos, danças, caçadas, intensificando trocas entre pessoas tikmmun e esses coletivos-espírito. Neste sentido, se os yãmiyxop possuem um intima relação com a terra, então essa terra dos yãmiyxop atravessa os corpos das pessoas tikmũ,ũn por meio dos seus cantos.

Interlocutores tikmũ,ũn têm reforçado que seus antepassados vieram de diferentes lugares da Bahia e de Minas Gerais seus trazendo em seus corpos uma relação com estes povos-espíritos-cantores. De Vereda (BA), segundo relataram, vieram Herculano, Justino e Manuel Resende, que trouxeram em seus corpos relação com o povo-espírito-papagaio (Putuxop) e com o povo-espírito-lagarta (Tatakox). De Porto Seguro-Itamaraju (BA) vieram Capitãozinho e Mikael, que trouxeram em seus corpos relação com o povo-espírito-gavião (Mõgmõka). De Jeribá (MG) veio Antoninho, que trouxe em seu corpo relação com o povo-espírito-morcego (Xunim). De Araçuaí (MG) veio Cascorado, que trouxe também relação com o povo-espírito-morcego e do povo-espírito-lagarta[5].

Questões metodológicas

[3] Cf. Pires Rosse 2007 e 2013, Tugny 2011, Jamal, 2011 e 2017
[4] Ver Álvares 1992, Vieira, 2005
[5] Cf. Ribeiro, 1998, p. 34.

Se a literatura sugere que a construção da pessoa tikmũ,ũn passa ao longo da vida por cuidar de cantos que atravessam seus corpos e ao mesmo que havia uma relação entre lugares específicos e alguns yãmĩyxop, levei como hipótese de investigação a campo que tipo de relação tikmũ,ũn traz em seus corpos com esses lugares do passado. Munido dessa hipótese tentei realizar um trabalho de campo em diferentes aldeias tikmũ,ũn com o objetivo último de traçar uma genealogia exaustiva que articulasse memória de cantos, lugares e formação de grupos[6]. Minha ideia inicial era percorrer todas as aldeias e seguir com esse trabalho de levantamento genealógico O fato é que logo no início do campo, o máximo que consegui foi aquilo que já sabia através da literatura. Eu não consegui avançar muito nesse ponto, até que Badé Maxakali, um grande pajé tikmũ,ũn me disse que as informações que buscava eram muito longínquas no tempo. Ele me orientou a buscar informações de lugares onde os antepassados tikmũ,ũn tinham feito aldeias nas proximidades da Terra Indígena. Ele disse-me que saberia histórias de lugares como Mikax pap nok (Pedra da face branca) onde alguns dos seus ancestrais habitaram. Pensei naquele momento que me apresentava ali uma oportunidade interessante para realizar um levantamento mais exaustivo a respeito desses lugares.

Meu orientador tikmũ,ũn me disse, na ocasião, que sozinho não poderia fazer esse levantamento. Badé me explicou que a relação e conhecimento sobre determinados lugares apontava para narrativas e cantos que eram melhor circuladas dentro de grupos domésticos específicos. Pessoas específicas eram consideradas donas desses cantos/ narrativas e elas é que poderiam cantar/narrar a relação que antepassados tikmũ,ũn estabeleceram com esses lugares. Ou seja, por mais que ele soubesse um pouco histórias de determinado lugar, a riqueza de detalhes seria melhor apresentada por pessoas que ouviram as histórias diretamente dos seus antepassados. Outro ponto que não era necessariamente uma surpresa, devido aos trabalhos anteriores da Rosangela e dos meus colegas era o de que as histórias eram atravessadas por cantos. Os cantos estruturavam longas narrativas, portanto boa parte

[6] A terra indígena Maxakali hoje se situa em uma região limítrofe do nordeste de Minas Gerais com o sul da Bahia possui algo em torno de 5000 hectares. Com uma população que deve ter hoje algo em torno de 2.500 pessoas. Entre 2004 e 2005 ocorre um conflito e dois grupos tem de sair da TI e para resolver a questão duas reservas indígenas são destinadas a eles conhecidas como Aldeia verde mais próxima do município de Ladainha e Cachoerinha mais próxima do município de Topázio. Em 2020 um grupo de dentro da Aldeia Verde por questões internas se abrigam nos limites da Reversa e estão em processo de busca por uma nova terra. O trabalho de campo se deu de setembro a dezembro de 2014 em Água Boa. De Fevereiro a maio de 2015 em Aldeia Verde e de Junho a Dezembro de 2015 no Pradinho.

dos lugares que aos poucos eram descortinados pelas narrativas sempre tinham algum canto dos yãmĩyxop . Então badé me deu uma luz de que aquele caminho tortuoso de traçar as genealogias dos diferentes grupos não estava totalmente descabido. Havia uma relação genealógica e de maestria entre narrativas/cantos e os lugares.

Tomando consciência disso, comecei então a traçar esse mapeamento que foi realizado ao longo de 14 meses de trabalho de campo na terra indígena maxakali e na reserva indígena Aldeia Verde entre setembro de 2014 até Fevereiro de 2016. Meu campo se deu incialmente em Água Boa, e ali fiz uma primeira reunião para que fizéssemos mapas desses cantos-lugares onde habitavam seus antepassados. Segui essa proposta de Badé em todos os lugares onde fiz meu trabalho de campo Aldeia verde no início de 2015 e no Pradinho no segundo semestre de 2015. Badé foi um verdadeiro orientador do trabalho que veio a ser feito em parceria com pajés, professores e lideranças.

Então segui com a proposta de Badé de mapear esses lugares. Inicialmente, fiz uma reunião em Água Boa, e com o desenrolar do trabalho de campo, em seguida em Aldeia Verde e por fim, no Pradinho. Em Água Boa e Pradinho procurei ouvir individualmente algumas narrativas para depois fazer a reunião para elaboração dos mapas. Já no Pradinho, os pajés decidiram primeiro fazer uma grande reunião na casa dos yãmĩyxop, para que cada pessoa narrasse e cantasse as suas histórias. Posteriormente fizemos uma reunião na escola para desenharmos o mapa. Em conjunto com os indígenas decidimos elaborar um documento a ser entregue para a Funai acompanhado de assinaturas de diferentes tikmũ,ũn . Foi o que procurei fazer ao longo do trabalho de campo, mapas e colher assinaturas.

Resultados

O que conseguimos mapear é uma série de lugares que não foram contemplados no período em que a terra tikmũ,ũn foi demarcada. As narrativas e os cantos que estruturam as narrativas desses lugares circulam em determinados grupos de parentes. A riqueza de detalhes com relação a esses lugares passa por uma relação genealógica de determinada família com relação ao lugar que seus antepassados tiveram algum tipo de relação interespecífica. O parentesco tikmũ,ũn e sua circulação de cantos é uma cartografia de lugares por meio dos cantos dos yãmĩyxop que circulam nos corpos

tikmũ,ũn.

Olhando por esse ângulo, há cantos do povo-macaco (popxop) que descortina histórias de antepassados tikmũ,ũn em *katamakxit* próximo ao distrito de vila formosa do município Rio do Prado. Além disso, o espírito papagaio (*Putuxop*) narra inúmeras estórias por meio dos seus cantos que aconteceram em *Puxap hep* (lagoa das Patos) onde aconteceram conflitos entre grupos tikmũ,ũn e os seus históricos inimigos botocudo Essa região fica entre o município de Machacalis e o município de Santa Helena de Minas. Bem nas proximidades onde hoje há o município de Batinga, já no estado da Bahia há uma longa narrativa sobre a história de *xux tup nãg*, um antepassado que iniciou um ciclo de guerras e vendetas entre grupos tikmũ,ũn após assassinar um exímio pescador tikmũ,ũn. Este local é cantado pelo espírito morcego (*xunim*) e a localidade se chama *hãm yĩm yũm* e kexkup (onde existia no passado muitas arvores sapucaias). Há ainda os cantos em cidades mais longínquas como em Jeribá (Ba) onde há o canto de mõgmõka falando de um lugar onde antepassados tikmũ,ũn fizeram aldeias chamado kupxĩn. Entre Santa Helena de Minas e Felizburgo está *tehakohit* onde se escuta inúmeros cantos do Xunim Além destes, há cantos do xunim descrevendo cenas de uma caça a capivara em uma grande cachoeira na região. Do mesmo modo, encontramos muitas narrativas na região de Mikax Pap Nok próximo do município de santa Helena e a atual Terra Indígena Maxakali.

Utiliazndo um desses lugares como exemplo, em uma das cenas descritas por Maroto Maxakali, reforça-se a relação entre habitar um lugar, se realizar yãmiyxop e distribuir partes do corpo de um animal. Em Katmakxit ficou famosa uma história de captura de um macaco. A fala de Maroto é cheia de lembranças de quando era criança:

> *Fui junto com meu pai em katamakxit. Lá tinha uma kuxex* [casa dos espíritos] *e um riozinho que passava bem nas proximidades, o antepassado fez uma pontezinha passar e ir para o outro lado onde estava a kuxex. O espírito-macaco tirou cantos sobre esse lugar, sobre esse rio. De tardezinha, os yãmiĩyxop cantavam lá. As mulheres atravessavam a pontezinha para dar comida a eles. Era uma pontezinha feita de madeira e dois pauzinhos, todos iam buscar coisas e ficar junto com os espíritos. Vinham e chegavam ali, os espíritos para caçar e comer. Iam um bocado e serviam ali na kuxex. Ali, o kotkhiphi dormia e cantava de madrugada, no outro dia*

ele ia embora. Lembro-me de um macaco que apareceu por lá, os mais velhos correram atrás dele. Ele andava ali perto das árvores, jogavam flechas nele. Acertaram-no, mas ele não foi morto, depois tiraram as partes do seu corpo e então ele foi morto. Tiraram tudo dele, os braços, as mãos, a barriga e levaram para a kuxex. Lá os mais velhos comeram com os espíritos. Pela manhã, as mulheres iam no lugar onde tinha muitos peixinhos(mãmnãg kox)

Em katamakxit, pelo que me disseram, tikmũ,ũn apenas teve contato com um único branco, que era conhecido como Zé Batista (Yé Mãtip). Naquela época, possivelmente na primeira metade do século XX, disseram-me que havia poucas vacas na região. O canto de popxop descortina a visão toponímica de uma vaca de Zé Batista circulando pelas proximidades de katmakxit. Os yãmiyxop pensaram que era um tipo de veado e seguiram acompanhando os passos da vaca me explicou Maroto Maxakali. Os cantos descrevem as paisagens que emanam desses deslocamentos.

ooo aiih haiiah
Hooo aiih haiiah
Nũy xuimã nũy ta mõg
Comeu o capim para seguir [referência à vaca]
Nũy xuimã nũy ta mõg
Comeu o capim para seguir

Puxi xaxuyã
Petup hox yã nã xip
Enquanto o dono
Ficava a enrolar o seu fumo
Puxi xaxuyã
Petup hox yã nã xip
Enquanto o dono
Ficava a enrolar o seu fumo

Kop xix mõg puknõg
Kop xix mõg puknõg
E ela seguiu para longe
E ela seguiu para longe

Yĩy te kux hã mõãmep ha ãmõg
Yĩy te kux hã mõãmep ha ãmõg

Subindo o boqueirão ela seguiu
Subindo o boqueirão ela seguiu

Nũy mõãmep ha mõg
E descendo ela seguiu
Nũy mõãmep ha mõg
E descendo ela seguiu

Xamoka xip tu mõãmep ha ãmõg
Xamoka xip tu mõãmep ha ãmõg
Subindo ficou na cachoeira e ela seguiu!
Subindo ficou na cachoeira e ela seguiu

Nũy mõãmep ha mõg
Nũy mõãmep ha mõg
E subindo ela seguiu
E subindo ela seguiu

Katamakxit tu mõãmep ha ãmõg!
Katamakxit tu mõãmep ha ãmõg!
E subindo em Katamakxit ela seguiu
E subindo em Katamakxit ela seguiu

Nũy mõĩxo kã mõg
Nũy mõĩxo kã mõg
E seguiu descendo
E seguiu descendo

Yĩxũx nãg xip tu mõãmep hã mõg
Yĩxũx nãg xip tu mõãmep hã mõg
Chegou até o [branco] de pele amarela e seguiu
Chegou até o [branco] de pele amarela e seguiu

Pu yĩxũx nãg yõg ĩymĩy puknõg
Pu yĩxũx nãg yõg ĩymĩy puknõg
E o de pele amarela matou do outro dono
E o de pele amarela matou do outro dono

Ĩy yĩn Tu tayũmah ta kãxip
Ĩy yĩn Tu tayũmah ta kãxip
Pela carne ele recebeu o dinheiro
Pela carne ele recebeu o dinheiro

Nũy tatu pix xax ũm ta kã xip
Nũy tatu pix xax ũm ta kã xip
Para ele pano receber
Para ele pano receber

Nũy tatu pip kox ũm ta kã xip
Nũy tatu pip kox ũm ta kã xip
Para ele espingarda receber
Para ele espingarda receber

Nũy õm potok nãxip
Nũy õm potok nãxip
Para ele atirar e voltar
Para ele atirar e voltar

Ya ai a Hax oo hax oo
Iai
Ya ai a Hax oo hax oo
Iai
Hax oo haa i
Hax oo haa i
Ya hai ah!
Ya ai a Hax oo hax oo
Iai
Ya ai a Hax oo hax oo
Iai
Hax ok hooo iah!

Hax ok hooo iaahhh
hiaaaaiiii

Coincidentemente, na medida em que fazíamos os mapas ficamos sabendo por meio do chefe de posto da época Rudson Madureira que haveria em 2015 a "I Conferencia Nacional de Política Indigenista" na qual seria pautada pela elaboração de documentos contendo as principais reivindicações dos povos indígenas. Entendemos então que seria a ocasião ideal para a entrega desses documentos. Na edição local do evento em que aconteceu o evento que foi em Água Boa, diferentes representantes tikmũ,ũn

decidiram entregar os mapas que continham os lugares onde seus antepassados memoriavam os lugares onde habitaram no passado.

Conclusão

No seu *Esboço de uma teoria da música: para além da* ***antropologia sem música e da musicologia sem homem***, Rafael de Menezes Bastos me lembra que o desafio aqui foi o de sair de uma história sem música e de uma musicologia sem história. Se, como argumentou Peter Gow que para os Piro **Parentesco** é **História**[7] para pessoas tikmũ,ũn, aquilo que poderíamos chamar de música significa três coisas: *parentesco, história e terra*. Com a circulação de cantos nos corpos tikmũ,ũn como forma de fabricação da pessoa, é possível vislumbrar como essas partes de cantos se espraiaram historicamente no corpo/terra tikmũ,ũn. Os cantos que circulam nos corpos tikmũ,ũn as suas quebras e partilhas imprimem uma cartografia e memoriam lugares de ocupação tikmũ,ũn que não foram ouvidos no processo de demarcação das suas terras[8].

Evidentemente que o mapa elaborado está longe do que é de fato uma cartografia cantada tikmũ,ũn que é muito mais complexa do que a marcação dos pontos ali delineados. Mas acho que ela pode ser um bom ponto de partida para se compreender a interconexão entre esses pontos e diversos documentos e escritos históricos. Mas mais do que isso ele é um bom ponto de partida para olhar a territorialidade que emana de diversos outros cantos que complexificam essa noção de pontos e linhas. O desafio maior será por exemplo cartografar o frescor da água em uma pele de um sapo que aprece em um canto do *xunim*, pássaros que se guiam pelo cheiro de flores em um descampado ao longo do ritual de *mõgmõka*, ou rio vermelho que um jacaré atravessa em um canto do *mõgmõka*, e assim ad infinutum

Referências

[7] Cf. Gow, 2006

[8] Todos os lugares, sugere Ingold (2015) "como um conjunto de coisas, é um nó de histórias" e o mundo narrativo, acrescenta o autor "é de movimento e devir". Nesses lugares se escutam os cantos dos yãmiyxop que circulam nos corpos de pessoas tikmũ,ũn e são rememorados todas as vezes que os yãmiyxop vêm cantar nas aldeias

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade maxakali. 1992. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1992.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Revista Poésis: Niterói. 2009, N. 14 – p. 245 – 261

GOW, Peter. *Of mixed blood:* kinship and history in peruvian amazonia. Clarendon Press Publication. 1991, 331 p.

INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015. 392 p.

JAMAL, Ricardo Júnior. *Sensibilidade e Agência*: reverberações entre corpos sonoros no mundo *tikmũ,ũn-maxakali*. 2012, 141f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

KOCH, Grace. We have the song, so we have the land: song and ceremony as proof of ownership in Aboriginal and Torres Strait islander claims. Aiatisis Research Discussion Paper. 2013, N. 33, p. 4 – 39.

MENEZES BASTOS, Rafael_ *Esboço de uma teoria da música: para além da antropologia sem música e da musicologia sem homem* In. *A Festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC p. 89 – 196.

PIRES ROSSE, Eduardo. A explosão de Xunim. 2006/2007. 145 fl. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) − Universidade PARIS 8, Vincennes-Saint-Denis, 2007.

_____. *Kõmãyxop*: étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/Tikmuún, MG – Brésil). 2013. 304 fl. Tese (Doutorado em Antropologia) – Université de Paris-Ouest Nanterre La Défence, 2013.

TUGNY, Rosângela. Um fio para o *ĩnmõxa*: em torno de uma estética maxakali. In: FERREIRA, Pedro Peixoto e FREIRE, Emerson. (Org.). *Nada*. Lisboa: 2008. p. 52-72.
_____. *Escuta e poder na estética Tikmu'un*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu do Indio Funai, 2011. 316p.

VIEIRA, Marina Guimarães. Guerra ritual e parentesco entre os Maxakali: um esboço etnográfico. 2006. 227 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, UFRJ, MN, Rio de Janeiro, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento. Belo Horizonte: Série Intempestiva. Caderno de Leituras, N. 65. 2017, 9 p.

INTERCÂMBIOS CULTURAIS ENTRE MÚSICOS INDÍGENAS E NÃO-INDÍGENAS

GT "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS"

Magda Dourado Pucci
magdapucci@gmail.com

Resumo: Reflexão sobre conexões e fricções de um intercâmbio intercultural realizado pela banda Mawaca com grupos indígenas e suas músicas, investigando o processo de adaptações e recriações como uma forma de aproximar a música desses povos a um público pouco acostumado à essas musicalidades vistas, em geral, como estranhas e pouco interessantes. Na busca da construção do pensamento decolonial, esse texto revela uma pesquisa transformada em projeto artístico, que busca criar pontes e ações de apoio ao protagonismo dos indígenas em suas lutas por reconhecimento e justiça.

Palavras-chave: Musicalidades indígenas, interculturalidade, processos criativos, etnomusicologia aplicada.

Cultural exchanges between indigenous and non-indigenous musicians

Abstract: Reflections on connections and frictions of an intercultural exchange carried out by the band Mawaca with indigenous groups and their music, investigating the process of adaptations and recreations as a way to bring these peoples music closer to a public not used to these musicalities, generally seen as strange and uninteresting. In the search for the construction of decolonial thinking, this text reveals research transformed into an artistic project, which seeks to create bridges and actions to support the protagonism of indigenous peoples in their struggles for recognition and justice.

Keywords: Indigenous musicalities, interculturality, creative processes, Applied Ethnomusicology.

Introdução

Minha primeira aproximação com a música indígena se deu na década de 1990 com a escuta de LPs e CDs produzidos por antropólogos, indigenistas e etnomusicólogos. Essas referências musicais não se tornaram imediatamente um material de trabalho, mas ficaram arquivadas de maneira cuidadosa, pois intuía que em algum momento elas ocupariam um espaço importante na minha vida. Dentre esses materiais, havia um que me chamou muita atenção: o LP *Paiter Merewa,* onde foi registrada uma melodia que me chamou a atenção por seu contorno melódico inusitado e por sua letra que remetia a uma prática antropofágica: *Koitxãgareh*, um canto dos Paiter Suruí de Rondônia[1]. Por uma incrível coincidência, foi

[1] A história dessa música foi contada na minha dissertação de mestrado *A Arte Oral Paiter Surui* e na tese de doutorado *Cantos da Floresta (Forest Songs): exchanging and sharing indigenous music in Brazil*.

justamente com os Paiter Surui com quem eu iniciaria, anos depois, uma pesquisa imersiva, parte do meu mestrado em Antropologia. Durante quatro anos, fui responsável pela organização, descrição, catalogação e digitalização do acervo sonoro desse povo, gravado pela antropóloga Betty Mindlin na década de 1980 e 1990, para que este fosse devolvido aos Paiter. Parte desse mesmo material foi base para oficinas de transcrição e tradução de suas narrativas mitológicas, realizadas em Cacoal, e transformado no livro bilíngue *Histórias do Clã Ãpãgir ey e o Mito do Gavião Real*. Esse processo foi descrito na minha dissertação de mestrado A Arte Oral Paiter Suruí.

Durante meu mestrado, retornei àqueles primeiros materiais sonoros guardados e selecionei algumas músicas que me impactaram pela peculiaridade de seus contornos melódicos e estruturas, que eu percebia como verdadeiras 'pedras preciosas'. A partir desses materiais e muitos outros CDs que tinham sido lançados pelas diversas associações indígenas, iniciei um levantamento de repertório para ser desenvolvido junto ao Mawaca, um grupo se dedica a recriar canções de várias partes do mundo, criando pontes musicais entre diversas musicalidades.

Em 2005, o grupo Mawaca foi convidado por um psicanalista junguiano para realizar um show em um congresso cujo tema era "A Psiquê da Pré-História Brasileira". Denominado de *moitará*[2], esses encontros têm o papel de criar diálogos entre diversos especialistas de diferentes áreas do conhecimento, com um recorte temático. Para criar uma apresentação musical consistente e coadunada com a temática sugerida, pesquisei diversas imagens da arte rupestre dos sítios arqueológicos da Serra da Capivara, no Piauí e de Monte Alegre, no Pará. Notei que aqueles rupestres - que registravam cenas do cotidiano e de práticas xamânicas - tinham conexões interessantíssimas com os cantos indígenas que eu estava pesquisando/ouvindo durante meu mestrado.

Nestes registros milenares, além das formas humanas, me deparei com imagens de seres míticos como o pássaro-alma, o urubu-rei, o gavião-real, a cobra e outros seres presentes nas mitologias dos povos indígenas e em suas formas de ver o mundo. São figuras que se metamorfoseiam em gente e intermedeiam os contatos do mundo sobre-humano com o mundo terrestre através dos xamãs. Comecei, então, a entender melhor os mitos transcritos por Lévi-Strauss em suas *Mitológicas*; por Betty Mindlin em *O Couro dos Espíritos* e *Vozes da Origem*, e por Viveiros de Castro em seu livro *Araweté - Os Deuses Canibais*, em que a ligação entre essas duas esferas são constantes, reais e de grande profundidade.

[2] Moitará é um termo kamaiurá que significa troca, ocasião em que diferentes grupos indígenas do Alto Xingu realizam trocas de objetos.

Para os Paiter Suruí, assim como para os Araweté, e tantos outros povos indígenas, “a natureza está cheia de espíritos que falam, que sopram, que cantam. Tudo na natureza tem dono, é parte de um todo que ressoa, que vibra” (PUCCI, 2009:87). Segundo Marcel Mauss, talvez essas imagens dos rupestres representassem sacerdotes xamãs, cujas vozes incorporam as falas desses espíritos:

> Estes não são poetas quaisquer, mas sacerdotes, profetas, videntes, isto é, homens que a comunidade crê estarem em relação com os deuses. Quando falam são os deuses que falam por suas bocas. Em geral, todo indivíduo que tem o poder de exalar sua alma é um mágico. Essa alma é seu duplo, isto é, não é uma porção anônima de sua pessoa, mas sua pessoa ela própria (MAUSS, 2003: 69).

Aqueles rupestres são formas de expressão que, ainda hoje, surpreendem arqueólogos do mundo todo. Parecem registrar não só imagens de um cotidiano, mas também o interesse por uma "cosmologia em camadas", na qual o mundo celeste, o mundo terrestre e o mundo inferior são constantemente evocados, reiterados, interconectados. Nas pedras, estão pintadas com uma tinta vermelha escura, cenas de reverência a uma árvore (seria uma dança ritual?), cabeças com raios em forma de cocar (seria uma possível representação de um xamã?); homens com braços levantados (seria a vontade de alcançar os céus?); olhos em forma de espirais (seria algum ser mítico?).

Esses povos que deixaram testemunhos na pedra com uma forte capacidade de nos emocionar e, sobretudo, de nos fazer refletir sobre a nossa condição humana podem ser vistos como os ancestrais dos povos indígenas atuais? São pessoas que faziam seus rituais, que caçavam, que bebiam chicha, que namoravam, que dançavam, que adornavam seus corpos com pinturas e cocares, que se reportavam aos espíritos do céu, do ar e da terra. Percebi uma fecunda relação entre as pinturas rupestres e os sons indígenas registrados naqueles LPs e CDs que ouvia. Um caminho que perfazia uma ponte entre a arqueologia e a música, buscando conexões entre passado e presente.

Seleção do repertório

Então, criei o projeto *Rupestres Sonoros – O canto dos Povos da Floresta* – na tentativa de transformar parte do repertório indígena pesquisado em arranjos para o Mawaca, mesclando-o com elementos musicais de outras culturas como a japonesa e a africana, reinventando as possíveis origens do homem das Américas. O repertório também incluiu duas composições minhas baseadas em nomes de povos indígenas e uma do compositor francês Phillipe Kadosch baseado em fonemas em línguas antigas em processo de extinção.

As gravações dessas músicas deram vida a um CD e, logo depois, a um espetáculo registrado em um DVD de nome *Rupestres Sonoros – O canto dos povos da floresta* (2009, 2010). Neste projeto foram desenvolvidos arranjos sobre músicas dos povos Paiter Surui, Huni-Kuin, Kayapó, Pakaa-Nova e Ikolen-Gavião. Optei por músicas que me pareciam menos tonais e que pudessem dialogar com uma linguagem mais contemporânea utilizando os instrumentos e as vozes do Mawaca. Fui guiada pelo estético e não por parâmetros etnográficos.

De todos os registros que ouvi, o LP *Xingu Cantos e Ritmos*[3] era o que mais me chamava a atenção e dele fiz um arranjo para o canto *Tamota Moriorê* dos Txucarramãe (Kayapó). Desse mesmo povo, utilizamos, do CD Caiapó Metutire, um tema de nomeação - *Canção Kayapó*. O *Duo Oronao* pertence às mulheres Pakaa-Nova gravada e adaptada por Marlui Miranda. Do Acervo Arampiã de Betty Mindlin, escolhi *Akhoyte* dos Ikolen-Gavião, *So perewaitxé*, *Cantiga de Winih* e *Koi txãgareh* dos Paiter Suruí. Me baseei também no canto *Matsa Kawa* do Huni-Kuin ouvido em um CD encartado no livro Músicas Indígenas e Africanas do Brasil. (TUGNY, QUEIROZ, 2006).

O processo de criação dos arranjos passou pelo desafio de me destituir dos aspectos tonais, buscando encontrar outras formas de condução harmônico-melódicas. Também busquei me livrar da simplificação que seria enquadrar as melodias em compassos regulares, me guiando pela rítmica assimétrica das gravações de referência. Criei ostinatos irregulares. linhas minimalistas, com pequenas variações, destacando as estruturas sonoras originais e expandindo suas articulações, criando alternâncias e sobreposições vocais e efeitos sonoros.

Turnê Cantos da Floresta – Encontros musicais na Amazônia

Logo após o lançamento de *Rupestres Sonoros*, elaborei um projeto para um edital cultural da Petrobrás, com o objetivo de envolver alguns povos indígenas em ações culturais das cidades próximas às aldeias onde vivem. Tendo em vista todo o processo já desenvolvido com o repertório indígena e minha experiência com os Paiter Suruí, entendi que essa turnê seria o momento apropriado de colocar o Mawaca em contato com grupos indígenas e criar esse intercâmbio intercultural tão almejado desde o início do projeto *Rupestres Sonoros*.

Busquei estabelecer um diálogo com algumas lideranças indígenas e indigenistas para assim, compreender melhor suas demandas. Identifiquei uma reclamação constante da falta de diálogo com as pessoas que vivem nas cidades e a falta de suporte para suas ações culturais.

[3] Registro de diversas músicas dos Kamaiurá, Yawalapiti, Kayapó, Juruna entre outros povos xinguanos pelos Irmãos Villas-Boas, lançado em 1979 pela Phillips. Esse LP influenciou Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Caetano Veloso, assunto que abordo na minha tese de Doutorado.

Isso me motivou a pensar que as apresentações colaborativas em espaços públicos poderiam ajudar a romper algumas barreiras culturais e criar espaço para mostrar suas expressões musicais repletas de simbolismos.

A turnê foi constituída de seis apresentações e seis encontros musicais do Mawaca com os Paiter Suruí (RO), Ikolen-Gavião (RO), Karitiana (RO), Huni-Kuin (AC), Comunidade Bayaroá (AM) e Kambeba (AM). Além dos músicos do Mawaca, estávamos com uma equipe de5 técnicos, um fotógrafo e um videomaker totalizando 18 pessoas. A viagem durou 18 dias, tempo exíguo, mas possível dentro dos limites orçamentários que tínhamos. O processo era alternar as idas as aldeias com as apresentações em teatros em cidade próxima. Durante um dia, nos encontrávamos com cada um dos grupos, tocando e cantando juntos e, no dia seguinte, eles se apresentavam conosco no teatro, como convidados especiais do Mawaca. A proximidade que se criou nas aldeias foi fundamental. Só então pudemos compreender esses complexos universos, reinterpretando melodias indígenas com o Mawaca; aproximando-nos com olhar afetivo e buscando compreender as demandas, desejos e falas muito potentes dos músicos e narradores indígenas com quem convivemos. A dinâmica dos encontros nos demandava flexibilidade. Ouvi-los era fundamental para que se criasse diálogos fluidos. Privilegiamos o convívio pessoal, uma aproximação afetiva, dada através da música em detrimento de registrar e catalogar o repertório musical[4].

Na maioria dos grupos que visitamos, nos deparamos com repertórios antigos, retidos na memória de alguns anciãos, mas também observamos canções que já transitavam pela música sertaneja e evangélica, gerando musicalidades mestiças, tradições reinventadas como foi o caso dos Karitiana.

Fricções sonoras

> Quando nos empenhamos em escutar uma música pertencente a uma tradição cultural com a qual não estamos acostumados, a interferência do imaginário sonoro pode se tornar, ao invés de corretora e complementadora, literalmente deformadora. Esta ou aquela sonoridade que um certo padrão cultural de escuta julga não fazer parte do som musical puro, mas sim do âmbito dos ruídos a serem relegados ao esquecimento auditivo, pode ser extremamente importante em um outro padrão cultural de escuta. O que o homem branco ocidental chama de ruído, o indígena pode sentir como som; o portamento em quarto de tom que o europeu descarta como "erro de afinação", o nativo brasileiro pode considerar como parte integrante e fundamental do seu som musical; os ruídos da floresta, que parecem ao europeu intrometerem-se

[4] Os cantos foram gravados pelo nosso técnico de som, mas não com intuito de institucionalizá-los e transformá-los em algum acervo público sabendo das questões éticas que isso envolve. Mais tarde, parte desse material foi utilizado no livro didático *Cantos da Floresta* com as devidas autorizações e pagamentos dos direitos autorais.

> indevidamente no espetáculo sonoro, podem ser para o índio os principais convidados. Como separar a música do som na passagem de uma cultura musical a outra, se cada cultura redefine por sua conta o que é o ruído e o que é o som? (BARROS, 2011:17).

Partindo desse desentendimento musical apresentado pelo historiador e musicólogo José d´Assunção Barros, cria-se um impasse: haveria a possibilidade de músicos de diferentes tradições tocarem juntos? Na experiência do Mawaca, é bastante comum tocarmos e cantarmos com músicos japoneses, balcânicos, judeus, curdos, indianos e de muitas outras culturas, onde há diferentes padrões musicais. Temos consciência dessas alteridades sonoras e buscamos sempre respeitá-las criando espaços para que elas mantendo suas singularidades nos nossos shows, havendo casos em que interferimos o mínimo possível e outros que buscamos criar diálogos musicais.

O mesmo se dá com as sonoridades indígenas que apresentam características que são estruturadas sob outras égides conceituais com recursos como portamentos, glissandos, inflexões e microtons que extrapolam a afinação temperada da música ocidental e dificilmente se enquadram nas convenções da partitura ocidental, criada para escrever música de origem europeia.

A parte rítmica, em geral, também apresenta variações e mobilidades internas difíceis de serem transcritas em partituras. São melodias com tempos que não se encaixam nas fórmulas de compasso às quais músicos da tradição ocidental estão acostumados. As frases musicais sofrem muitas variações, pois ora estão atreladas ao movimento da dança, ora são expressões livres configuradas pela métrica da letra, pela cadência poética, além de pausas de respiração dos cantores que 'escapam' da regularidade matemática de uma partitura. Além disso, há expressivas nuances de interpretação, como o uso de timbres nasais, guturais, assoprados e cantos semifalados que também dificultam não apenas a transcrição musical, mas também a realização coletiva de uma performance.

Durante a turnê pela Amazonia, ocorriam situações em que a afinação temperada dos instrumentos utilizados pelo Mawaca, dificultava tocar junto e era preciso encontrar limites na interferência sobre essas sonoridades tão complexas.

Em vários momentos, percebíamos que os músicos estranhavam afinações, escalas e maneiras de fazer música. Exemplos desse "estranhamento" se deu com a Comunidade Bayaroá[5] - grupo formado por pessoas advindas de diferentes povos do Rio Negro, cujo *bayá* Sr. Justino dos Santos, nos recebeu em seu espaço chamado de *maloquinha* uma área com pouco

[5] Se autodenominaram dessa forma fazendo referência ao *bayá,* líder, cantor e curandeiro que comanda os trabalhos de cura.

espaço para plantar ou mesmo realizar seus rituais. Neste espaço construído com muito sacrifício, eram realizados os *dabukuri* (festais de troca) com pessoas de diferentes povos do Rio Negro, configurando-se um microcosmo da cultura rionegrina em plena periferia de Manaus. Ali a Comunidade Bayaroá compartilhava, com pessoas de fora sua cultura, suas músicas tocadas com as flautas *japurutu* e *cariço* - todas acompanhadas de chocalhos nos pés acionados conforme o movimento da dança. Era inviável que os instrumentistas do Mawaca, com flautas, saxofones e acordeom, conseguissem tocar com esses sopros "hipnóticos", pois as afinações com quartos de tom desafiavam os nossos ouvidos e os limites dos instrumentos ocidentais, mas isso não impediu que experimentássemos esses instrumentos, pois a vontade de conhecer e aprender a tocar a *cariço* e a *japurutu* era grande, porém no espetáculo, optamos por não tocarmos juntos com esses instrumentos. Entramos na roda e dançamos com eles. Ana Eliza Colomar, flautista do Mawaca comenta sobre esse intercâmbio:

> Fazer música com os indígenas não só é possível como é extremamente instigante. (...) Apreciar e experimentar suas manifestações, com toda sua aparente simplicidade, pode nos trazer surpresas. Procedimentos sofisticados como o *hochetus* e as flautas *cariço* ou *japurutu* ou um intercâmbio em que nossa bagagem musical impregnada da tradição europeia, jazzística, da MPB de todas as influências que carregamos, se mesclam ao universo musical que vem da floresta. (...) Trata-se de uma experiência de troca, uma possibilidade de tangenciar uma música em estado ainda puro, música que nasce para ser música ritual, em conexão com o mágico e sem motivações mercadológicas (Ana Eliza Colomar, musicista do Mawaca, 2011 depoimento pessoal).

Nos cantos do *Nixi Pãe* dos Huni-Kuin nossa principal dificuldade foi na questão do tempo das músicas. Por mais que ouvíssemos repetidas vezes suas melodias, a cada momento, os tempos fluíam como rios e as pausas entre uma frase e outra mudavam constantemente no ritmo da respiração do *txana*[6] Ibã. Assim, os músicos do Mawaca tiveram que aprender a ouvir atenciosamente e a se mover nesses tempos fluidos, buscando outras maneiras de se relacionar com essa musicalidade. O canto *Matsa Kawa* dos Huni-Kuin nos apresenta uma cadência encantatória, com um ritmo pulsante obtido por uma sequência de vogais alternadas com frases que sintetizam cenas das mirações, vividas por aqueles que bebem o chá do cipó, também conhecido como *ayahuasca*. Como conseguir tocar com eles sem o efeito desse poderoso chá?

O acordeonista do Mawaca, Gabriel Levy, comenta em uma outra experiência de intercâmbio com os Kayapó da questão do tempo e da respiração: *A gente aprende a lidar com outros tempos, de lidar com o tempo musical indígena, uma coisa que a gente tem dificuldade mesmo... e eu fico ali pensando, onde é que eu respiro?* (2019). Angélica Leutwiller, cantora

[6] *Txana* é o cantor/xamã que conduz o ritual do *Huni Meka* com seus cantos de miração.

do grupo Mawaca e do Coro da OSESP comenta da necessidade de se flexibilizar constantemente: *Eu me sinto praticando essa flexibilidade e preciso quebrar a ideia da forma rígida, se tem que ser assim ou assado... não podemos nos prender à rigidez* (2019).

Durante as apresentações, o receio de encobrir com "nossos" sons a música "deles" era grande. Tínhamos plena consciência desse risco, pois o grupo já estava com um show pronto e com uma sonoridade configurada. Decidimos, então, que iríamos abrir um espaço dentro do show para os grupos indígenas se apresentarem sozinhos, sem nossa interferência, como participações especiais e depois, no final do show, iríamos realizar algo em conjunto, fruto do nosso encontro na aldeia. Isso nos forçou a uma grande flexibilidade, a sair da zona de conforto, como se tivéssemos que "nos olhar de fora". Afinal, ali, na Amazônia, o grupo Mawaca era "estrangeiro" para os grupos indígenas e eles eram "estrangeiros" para o Mawaca.

Criou-se um jogo de espelhos interessante. Um depoimento do acordeonista do Mawaca exemplifica bem a ideia do espelho como construção do 'outro':

> Como o espelho do outro sempre ajuda a você a se construir, se o 'branco' dá um espelho: "ó, você é legal", isso ajuda o cara a se sentir legal. A turnê (do Mawaca), num certo ponto, foi um pouco isso também, teve essa função de ser o espelho do outro, falando que você é bonito, sabe assim? A gente vai lá e de repente você vê os índios ouvindo um grupo de São Paulo, com instrumentos de outro universo, outras formas (de fazer música), outros jeitos de tratar, mas trabalhando com aquele material que saiu deles. É um pouco como se a gente, de certa forma, falasse: "Olha, isso aí é um pouco sagrado pra nós, também". (Gabriel Levy, acordeonista do Mawaca, 2011, depoimento documentário Cantos da Floresta).

A ideia de partilhar com o público as nossas versões sobre a música deles e apresentar essa música ao vivo, interpretada por eles mesmos, criou uma dinâmica interessante. Quando as músicas indígenas 'entram em cena', elas realmente adquirem outro viés. Não há como transpor o ritual, revivificá-lo, mas a performance tem esse papel de reinventar, desacralizar também e difundir para públicos interessados em conhecer as culturas indígenas.

As metamorfoses que acontecem durante o processo criativo são eixos fundamentais em artes híbridas, em que se misturam elementos de diferentes culturas e linguagens – canto, dança, videocenário, figurinos, bases eletrônicas – criando um indígena que transcende' um arraigado imaginário e o transpondo para outro ambiente, que segue em direção, ao futuro. Segundo o etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski, em um mundo pós-colonial, repleto de redes múltiplas, "os antigos centros se veem móveis e nômades, que seguem o movimento das desterritorializações, migrações, mestiçagens, multiculturalismo". As identidades ficam assim, mais complexas.

> Nessas condições, a literatura, a arte e a música pós-colonial emergem como novas formas de resistência e novas sensibilidades para opor as tradições locais à natureza

> multinacional do capital. Essas expressões artísticas valem-se de estratégias de gramáticas de significação e oposição, baseadas na troca de códigos, sincretismo e hibridização frente às diversas formas de hegemonia econômica (PELINSKI,1994: 31).

Um exemplo disso seria o canto de pajé *So perewatxé* que na gravação de referência apresenta rítmica 6/8 que provém do canto do *wãwã* (pajé) Oiomar. Na versão do Mawaca, essa rítmica nos levou a incluir elementos de percussão afro-brasileira, com o uso de congas e djembés. Na gravação de campo, Oiomar repete a mesma frase diversas vezes e a modula livremente. Explorei essa tendência modulatória e criei texturas para encorpar esse caminho desenhado por ele. Houve uma transformação daquela música em outra. Trata-se de uma metamorfose, pois o que se extrai dali é uma ideia musical e não a 'coisa em si'. Não estamos numa aldeia, estamos em um palco. Nesse sentido, recorro a Schechner para que se compreenda o papel da *performance* nesses processos interculturais em que é frequente a dialética entre a globalização e das trocas culturais.

> Nos estudos da performance, questões de incorporação, ação, comportamento e agência são tratadas interculturalmente. Essa abordagem reconhece duas coisas. Primeiro, no mundo de hoje, as culturas estão sempre interagindo - não existem grupos totalmente isolados. Em segundo lugar, as diferenças entre as culturas são tão profundas que nenhuma teoria de *performance* é universal: um padrão não serve para todos. Nos campos de atuação, as culturas nem sempre interagem de forma nivelada. Os meios atuais de interação cultural - a globalização - determina desequilíbrios extremados de poder, dinheiro, acesso à mídia e controle sobre os recursos, (...) mas os estudos da performance simpatizam com a vanguarda, o marginal, o excêntrico, o minoritário, o subversivo, o distorcido, o *queer*, pessoas pretas e povos que foram colonizados. Os projetos de performance geralmente atuam contra hierarquias estabelecidas de ideias, organizações e pessoas. Portanto, é difícil imaginar os estudos da performance corroborando as instituições colonizadoras (SHECHNER, 2013: 2).

Interculturalidade e reciprocidade

O que se deu nesses dias da turnê, foram encontros interculturais marcantes e decisivos para o entendimento das formas de pensar e fazer música dos indígenas. A experiência foi enriquecedora para ambas as partes. Criou-se uma amizade entre as pessoas e foram derrubadas muitas barreiras (linguísticas, sociais e culturais), porque tínhamos algo em comum: o diálogo através da música. No entanto, corríamos diversos riscos e questionamentos eram frequentes. Poderia haver uma recusa estética a essa performance? Como as pessoas interpretariam essas apresentações? Resgate? Recriação? Apropriação indevida? Como os indígenas enxergariam essa ação do Mawaca? Mais uma intrusão ou uma possibilidade de diálogo? Um caminho novo para que eles mesmos pudessem desenvolver um novo conceito de *performance?*

O que aconteceu durante essa temporada de shows foi uma reação calorosa de um

público que reagia animadamente, aplaudindo muito, lotando os teatros, e se mostrando altamente receptivos àquela música que se apresentava ali com os músicos indígenas em cena. Parecia haver uma catarse coletiva. Era visível a emoção que dali transbordava.

Adana Kambeba, que participou com seu grupo em Manacapuru comenta em seu depoimento o desejo de serem vistos e ouvidos.

> Vejo como uma lição, um aprendizado. No final, tanto indígenas ou pessoas não indígenas, todos temos muito a contribuir e muito a aprender uns com os outros. Quantos indígenas gostariam de mostrar a sua música ao mundo, mas não têm condições de sair para fazer isso? Então, um grupo como o Mawaca, ele consegue fazer isso. É como se tivesse, de alguma forma, saciando uma vontade nossa (Adana Kambeba, cantora, depoimento documentário *Cantos da Floresta*, 2011).

Uraan Surui, jovem liderança do povo Paiter, comenta sobre o encontro que se realizou em sua aldeia com o Mawaca:

> A interação de um povo indígena com um povo não indígena, essa troca de experiência, essa troca de conhecimento, é um lado positivo pra gente (...). Esse show com o Mawaca é um momento único pra gente. É uma experiência boa. (Uraan Paiter Suruí, 2011, depoimento documentário *Cantos da Floresta,* 2011).

No meu entender, a turnê *Cantos da Floresta* foi uma via de mão dupla. As experiências multifacetadas que proporcionou a todos nós - Mawaca, indígenas e público – foram mostradas em um curto documentário cujo principal objetivo foi registrar esse momento transformador sem o intuito preciosista de ser um filme etnográfico ou que mostrasse uma pesquisa acadêmica. O foco do documentário foram as conexões musicais e afetivas criadas através da música. Foi como um jogo de espelhos. Nos revelávamos mutuamente nesse encontro.

Entendo que esse projeto se dedicou a criar pontes, diálogos, caminhos de intercessão artístico-cultural para que indígenas não sejam "objetos de estudo" e sim protagonistas de suas próprias histórias e reexistam sejam pisando no palco com um grupo de músicos de fora, ou fazendo suas próprias ações independentes.

Essas experiências reverberaram e se desdobraram em outros projetos e ações como um show de apoio à luta dos Kaiowa em São Paulo, em 2011 com a participação da Comunidade Bayaroá e de Ibã Sales (Huni-Kuin); a criação do livro e projeto didático *Cantos da Floresta*; o projeto *Música indígena no palco* com o grupo Veraju e cantores Kaiowá em 2015 e 2018 em Dourados (MS); dezenas de oficinas e cursos em diferentes espaços, algumas delas contando com a colaboração de indígenas como mestres; uma residência artística com os Kayapó no Estúdio Mawaca em 2019 e, mais recentemente dois cursos com os músicos do Coletivo Cafurnas Fulni-ô, Cristine Takuá, Anuiá Amarü, Ibã Sales e Djuena Tikuna como professores protagonistas.

Todas essas atividades começaram com a vontade de conhecer outras sonoridades,

desembocaram em pesquisas, transformaram-se em *performances*, voltaram à pesquisa, transmutaram-se em CDs e DVDs, voltaram ao palco, viraram livros, tornaram-se parte de oficinas e estão em constante processo investigativo, convertendo-se em uma experiência de etnomusicologia participativa.

O processo de recriar essas canções indígenas que "dormiam" em acervos sonoros, criaram movências, sensibilizando o público e estimulando uma consciência maior sobre a presença indígena e buscando uma ecologia dos saberes, ideia trazida por Boaventura Santos que entende o conhecimento como interconhecimento:

> A cegueira da teoria invisibiliza e subestima a prática, enquanto a cegueira da prática torna a teoria irrelevante. (...) Essas compensações se devem em grande parte ao fato de que as mobilizações políticas transformadoras de nosso tempo não se limitam ao universo cultural da esquerda eurocêntrica como a conhecemos. Pelo contrário, vão muito além disso. Pertencem a universos culturais, simbólicos e linguísticos muito diversos, que geram dilemas que não serão mutuamente inteligíveis sem uma tradução intercultural. (...) O imperativo é iniciar um diálogo intercultural e uma tradução entre os diferentes conhecimentos e práticas críticas. Centrado no Sul e centrado no Norte, popular e científico, religioso e secular, feminino e masculino, urbano e rural. Essa tradução intercultural está na raiz do que chamo de ecologia dos saberes. (SANTOS: 2017: 98, 104, 107).

Conclusão

O processo de recriar essas canções indígenas que "dormiam" em acervos sonoros, criaram movências, tornando-as conhecidas de um público mais amplo, através de pontes interculturais provocativas e transformadoras, na busca de sensibilizar e conscientizar a todos da potência dessas vozes profundas.

Pensamos que agindo dessa forma estamos nos alinhando na luta das comunidades indígenas, que são da maior importância. Optamos pela ação de apoio, conscientes do protagonismo dos indígenas em suas lutas por reconhecimento e justiça. Há muito o que fazer e não podemos nos calar diante do silenciamento das vozes indígenas e de suas lutas anti-hegemônicas. Nesse processo de operar na construção do pensamento decolonial, estamos criando uma rede mundial de "cosmopolitismo subalterno" que promove a diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico (SANTOS, 2007).

Referências

BARROS, José d´Assunção. *Música indígena brasileira: filtragens e apropriações do colonizador e do músico ocidental*. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 5, n. 1, 2006.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MINDLIN, Betty. *Vozes da origem, estórias sem escrita: narrativas dos índios Suruí de Rondônia*. São Paulo: Ática/Iamá, 1996.

MINDLIN, Betty. *O Couro dos Espíritos.* São Paulo: SENAC, 2011.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología em la edad posmoderna*, s.d. https://pt.scribd.com/document/316798646/Pelinski-Ramon-Etnomusicologia-en-La-Edad-Posmoderna.

PUCCI, Magda Dourado. *A arte oral: Paiter Suruí de Rondônia*. 2009. 364 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4066

PUCCI, Magda Dourado. *Cantos da Floresta (Forest Songs): exchanging and sharing indigenous music in Brazil.* Leiden, 2019. 391 pags. Tese. Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University. Disponível em https://hdl.handle.net/1887/70037

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes in*: Revista Novos Estudos* CEBRAP, n. 79 São Paulo, nov. 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocêntricas in: *Revista Crítica de Ciências Sociais* 114, 2017

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – An Introduction*. New York: Routledge, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido – Mitológicas 1*. São Paulo: Cosac y Naify, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

Material Audiovisual

MAWACA. CANTOS DA FLORESTA (documentário). Direção: Eduardo Pimenta. São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 2011 (27 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4fpZ5PZC6Nc&t=982s

MAWACA. *Rupestres Sonoros - O Canto dos Povos da Floresta* (DVD). São Paulo: Ethos Produtora, 2010. DVD (56min)

MAWACA. *Canção Caiapó, Kayapó.* São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vk-6IRVu7DY

MAWACA. *So Perewaitxé, Paiter Suruí.* São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 2010.

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=D7PcXsleSVc

MAWACA. *Tamota Moriorê*, *Kayapó*. São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=tvWSpNbtthY

MAWACA e KAYAPÓ. *Mekaron, A Imagem da Alma*. São Paulo: Nascente Filmes, 2019 (10 min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fWiAjY1Lw8Q

Disco Sonoro

CAIAPÓ. *Caiapó Metutire*. Direção musical: Sá Brito. São Paulo: Dialeto, 2004. CD (53 min) Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=BPiL1qUL6ho

MAWACA. *Rupestres Sonoros – O canto dos povos da floresta*. Direção musical: Magda Pucci. São Paulo: Ethos Music, 2009. CD (56 min) Áudios disponíveis em https://soundcloud.com/mawaca/sets/rupestres-sonoros

PAITER MEREWÁ: *Cantam os Suruí de Rondônia* (LP). Direção: Betty Mindlin e Marlui Miranda. São Paulo: Memória, 1984.

XINGU. *Cantos e Ritmos* (LP). Direção: Villas-Boas. São Paulo: Philips, 1979.

SALES, Ibã. *Matsa Kawa.* in: TUGNY, Rosângela de; QUEIROZ, Ruben de (org.) *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006 (CD encartado).

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

A MÚSICA KUXIMAWARA: A ÉTICA-ESTÉTICA DE JURUPARY/BIISIU APLICADA À MÚSICA POPULAR"

GT 14 | MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS

VASCONCELOS NETO, Agenor Cavalcanti.[1]

Resumo:

A ideia deste artigo é refletir sobre a afirmação que surgiu durante o trabalho de campo desenvolvido entre músicos populares indígenas do Noroeste Amazônico brasileiro: "esse instrumento musical é benzido". A partir dessa premissa, busca-se desenvolver relatos etnográficos para sustentar que na prática da música popular entre os *Yepá-mahsã*, os instrumentos musicais são percebidos como "pessoas" (não-humanas). O músico popular, no contexto indígena, é também mediador entre esses mundos. Exemplos buscam evidenciar como os instrumentos musicais "estrangeiros" são concebidos por meio da cosmologia indígena e se relacionam com a origem dos "instrumentos sagrados". Reflito, inversamente, como a ideia de um instrumento "moderno" como a guitarra foi, pouco a pouco, desconstruindo-se para que eu compreendesse que, a partir da lógica *Yepá-mahsã*, todos os instrumentos musicais do mundo eram resultantes da ação dos deuses em um passado mitológico.

Palavras-chave: *Yepá-mahsã*, *Kuximawara*, *Bahsamori*, *Biisiu*, *Jurupary*

Kuximawara Music: The Aesthetic-Ethics Of Jurupary/Biisiu Applied To Popular Music"

Abstract:

The idea of this article is to reflect on the statement that emerged during the fieldwork developed among indigenous folk musicians from the Brazilian Northwest: "this musical instrument is blessed". From this premise, we seek to develop ethnographic reports to support that in the practice of popular music among the Yepá-mahsã, musical instruments are perceived as "persons" (non-humans). The popular musician, in the indigenous context, is also a mediator between these worlds. Examples seek to show how "foreign" musical instruments are conceived through indigenous cosmology and relate to the origin of "sacred instruments". I reflect, inversely, how the idea of a "modern" instrument like the guitar was, little by little, deconstructing itself so that I could understand that, based on the Yepá-mahsã logic, all musical instruments in the world were the result of the action of gods in a mythological past.

Keywords: *Yepá-mahsã*, *Kuximawara*, *Bahsamori*, *Biisiu*, *Jurupary*

[1] Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Amazonas. Realizou visiting PhD. na Wien Universität (Áustria). Orientado no Brasil pela Dra. Deise Lucy Montardo e no exterior pelo Dr. Julio Mendívil (Institut für Musikwissenschaft – Universität Wien). Coordenador do projeto *A música das cachoeiras* – www.musicadascachoeiras.com.br (Vasconcelos Neto, 2013).

Introdução

A cidade de São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, apresenta, proporcionalmente, a maior população indígena do Brasil. Segundo dados do último censo realizado pelo IBGE[2] em 2010, a população do município é de 37.896 habitantes, dos quais 29.017 são indígenas, em uma densidade populacional de 0,35 hab/km2 distribuídos no vasto território do município brasileiro, que compreende 109.181,240 km ². Segundo a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, há mais de 30 grupos etno-línguisticos diferentes[3] que falam variações de 5 grupos linguísticos principais: aruák, tukano oriental, yanomami, maku e nheengatu (língua geral). Durante 04 meses realizei trabalho de campo entre músicos indígenas da cidade especialistas em um gênero de música popular local[4].

O uso da categoria "*kuximawara*" entre os interlocutores da minha pesquisa de doutorado, abriga um certo entendimento sobre a prática da música popular – e da dança. As festas, ocasiões em que a música *kuximawara* assume papel especial, fornece um momento para intensas trocas socioculturais entre os grupos indígenas que pertencem ao contexto pluriétnico local. Essa prática da música popular atualiza o entendimento indígena sobre música e conecta vários povos que habitam a região há mais de 5000 anos (Descola, 1992) emu ma rede simbólica ancestral, principalmente o povo *Baré*, *Tukano*, *Baníwa*[5]. Um exemplo clássico desse compartilhamento tradicional são as "flautas sagradas", assim como as cosmologias que explicam esses instrumentos.

Os autores da obra *Õmero – Constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã* definem eventos festivos da vida cotidiana dos povos do Alto Rio Negro da seguinte maneira:

> O *póose* aparentemente é uma festa de partilha de alimentos, entretanto envolve outros sentidos e interesse, como disputa de domínio de conhecimento, posição hierárquica, casamentos, interação com os *waimahsã* (guardiões do espaço,

[2]Estimou-se em 2018 uma população de 44.816 habitantes. https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/sao-gabriel-da-cachoeira/panorama

[3] http://www.foirn.org.br/povos-indigenas-do-rio-negro/diversidade-linguistica-no-alto-rio-negro/

[4] Os mapas com todas as informações sobre o período e deslocamento realizado no trabalho de campo de doutorado se encontram no seguinte endereço: https://drive.google.com/open?id=1rPMey5L466Q8HVUQJQzo6t0LQXo&usp=sharing

[5] Todas essas nomenclaturas são genéricas e utilizadas de maneira mais ou menos uniforme na literatura antropológica. Baníwa se refere aos povos que vivem nas margens do rio Içana. Tukano os que habitam a região do alto rio Uaupés e rio Tiquié, fronteira entre Brasil e com a Colômbia. Yanomami os povos que vivem aos pés do Pico da Neblina, fronteira entre Brasil e Venezuela. Todos esses grupos se encontram convivendo na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

> "espíritos da floresta"), que também tem seus interesses, sem contar as acusações e agressões via *useropehtise* (feitiçaria). As ações preventivas e protetoras de *bahsese* (benzimento) mediadas pelos especialistas são imprescindíveis, antes e depois do *póose*. [...] O *póose* representa a essência das relações de trocas efetuadas entre os grupos afins. (Barreto et al., p. 120-121, 2018).

Abordagem etnográfica: produção musical

De acordo com a cosmologia *Yepá-mahsã*, o corpo de uma das divindades primordiais seria constituído inteiramente por instrumentos musicais. Na literatura e em trabalho de campo, percebe-se a ideia recorrente de que a música está na origem do universo. Dominar os instrumentos pelos quais ela se apresenta é uma forma de reviver o pensamento indígena sobre música, não apenas no aspecto conceitual de sua cosmologia, mas também no sentido de prática da música popular. Essa cena que a música popular proporciona é política na medida em que (re)articula as práticas e pensamentos indígenas, que resistem à investida colonial há mais de 500 anos. Em tese, a música popular, no caso da cena *kuximawara* do Noroeste da Amazônia, apresenta um espaço inclusivo, onde se negociam práticas, expressões e pensamentos *Yepá-mahsã*. A convivência com músicos dessa cena musical local me levou a entender essa premissa básica da musicologia *Yepá-mahsã*, em que se considera os instrumentos como "pessoas", portanto dotados de uma "alma". Como teclados eletrônicos, caixas de som amplificadas, guitarras e outros instrumentos "modernos" se relacionam com os conceitos da música indígena *Yepá-mahsã*[6]?

Desenvolvendo atividades de produtor musical, músico e compositor, condição que compartilho com os interlocutores do meu trabalho de campo, realizei uma série de atividades em conjunto com os músicos e o público da cena musical de São Gabriel da Cachoeira. Os principais resultados desse processo foram: a gravação do CD Caboclo do Rio Negro, de Ary até *Ykuema*, indígena baré; CD *Bahsana a'tia*, de Jack da Guitarra; participação da Festa do Divino Espírito Santo da comunidade de *Iá-miri*; centenas de fotos e horas de gravação de performances ao vivo, realizadas com auxílio de um gravador de áudio digital portátil de 6 canais.

Ao descrever o processo participativo da produção e composição da cena da música *kuximawara* que a questão principal desse artigo é respondida. As músicas e outros materiais resultantes da minha pesquisa de doutorado fornecem os dados e fatos em que se baseiam os

[6] Também conhecidos na literatura como *Tukano.*

principais pontos desta pequena reflexão etnográfica. Esses dados dialogam com a literatura especializada no tema, especialmente a etnografia produzida sobre os povos indígenas do Noroeste Amazônico, a literatura sobre Antropologia da Música nas Terras Baixas da América do Sul e as produções acadêmicas dos grupos de estudo do PPGAS-UFAM: Maracá (Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade) e NEAI (Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena).

A partir de certo ponto do trabalho de gravação e produção musical, os interlocutores passam a buscar explicações para práticas que envolvem a música *kuximawara* nas narrativas cosmológicas, que circulam pela região do Noroeste Amazônico há milhares de anos. Com exemplos do trabalho de campo, busco descrever e conhecer uma perspectiva indígena sobre a música popular (seus instrumentos e práticas). No meu trabalho de doutorado[7], enumero as práticas e prescrições comportamentais compartilhadas entre os praticantes da música *kuximawara*, que são as mesmas práticas rituais de antigas narrativas cosmológicas. Relacionando essas continuidades, em uma ilustração apoteótica final, imagino o personagem mitológico *Jurupary* dançando ao som de um teclado eletrônico até amanhecer o dia no Alto Rio Negro.

Foca-se nos dados surgidos no decorrer do trabalho de gravação e tradução das músicas de Jack da Guitarra (*Irimirī*[8]). Músico popular indígena *Yepá-mahsã*, nascido na comunidade de Tarucuá, localizada no município de São Gabriel da Cachoeira. Gravamos em parceria um CD de música *kuximawara* com suas composições e de seu sobrinho, Charles *Akʉ̃to*. No CD foram gravadas poucas músicas com letras em português e várias em língua *Tukano*.

Foi no decorrer das sessões de gravação que conheci os "parentes"[9] *Tukano* de Jack que viviam em São Gabriel. Dividindo a guitarra com seu sobrinho Charles, gravamos no estúdio do Machadinho. Feito de madeira, o estúdio estava em um cômodo da casa do Machadinho inteiramente dedicado aos instrumentos e sistemas de som. Machadinho aluga seu equipamento para a realização das festas da cidade. Conforme a demanda da região por música, eles trabalham em parceria e dividem as funções.

[7] Disponível em https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/8229
[8] *Irimirī,* nome indígena de Jackson, significa rouxinol. Segundo a tradição Yepá-mahsã, esse nome lhe foi atribuído antes de seu nascimento e já projetava as capacidades musicais de sua personalidade.
[9] Termo utilizado, de maneira geral, por indígenas em todo Brasil. Na região do Alto Rio Negro, é muito comum a expressão "parente" para designar os conterrâneos da região que integram o sistema pluriétino com mais de 22 povos. Mesmo com línguas diferentes, eles compartilham narrativa de origem do mundo o mito da cobra grande, além da exogamia linguística como regra de casamento.

Além das gravações do disco de Jack, acompanhei outras ocasiões em que eles estavam se dedicando à música em apresentações para o público. Certa vez, em um final de semana no bairro *Tuyuka*, Jack e Cueca (Francinaldo, tecladista) fizeram um show com muito *kuximawara*. Nos intervalos das sequências musicais da apresentação, os moradores do bairro tocavam e dançavam a flauta *kariçu*. Nesse ambiente urbano de São Gabriel, as músicas se complementavam em uma celebração que não distinguia os gêneros musicais entre popular e tradicional, todos faziam parte da festa e incitava o público a dançar e participar.

Na convivência com Jack e seus parentes, surgiram as primeiras relações sobre o mito *Yepá-mahsã* e a prática da música, do pensamento cosmológico *Yepá-mahsã* e a conexão com a música popular *kurimauara*. Apesar da recorrente ideia verbalizada pelos interlocutores do trabalho de que São Gabriel é repleta de tecladistas – "São Gabriel tem mais tecladista que gente", costumavam dizer em tom de brincadeira –, não conseguíamos nenhum teclado para realizar a gravação do CD de Jack, nem emprestado, nem alugado, todos os parceiros se negavam a fornecer seus instrumentos por variados motivos.

Primeiramente eu pensava que se tratava de certo cuidado especial, um ciúme com o instrumento, como acontece entre músicos de maneira geral. Mas fui advertido que, além disso, os instrumentos eram "benzidos". Eles eram levados aos velhos *kumuã* (pajé) para passar por um processo de reza e defumação com tabaco que visava harmonizar as forças do instrumento e do seu dono. Em 2016, as gravações de Jack deixavam claro que os instrumentos não eram vistos como "seres inanimados", mas possuíam uma presença especial.

Em 2019 entendi melhor do que se tratava em uma comemoração no *Bahseriko-wii*[10] (Centro de Medicina Indígena), localizado em Manaus, em uma situação semelhante a que vi no bairro Tuyuka em São Gabriel da Cachoeira. Antes da programação de música *kuximawara*, participei de uma performance tocando junto a um grupo de flautas *kariçu* com colegas *Tukano* estudantes do PPGAS. A intensidade da performance me levou a uma experiência que me fez entender melhor as potencialidades sinestésicas da música em contexto indígena. Ao dançar ao mesmo tempo que assoprava os tubos da flauta *kariçu*, eu tive uma "vertigem" que alterou meus sentidos de audição e visão. Senti que poderia desmaiar a qualquer momento. Olhei para Dagoberto

[10] Em língua *Yepá-Mahsã*, *bahse* é traduzido como "benzimento", *ko-wii* é "casa". O sentido de "benzimento" está associado à prática do xamanismo.

(Azevedo, 2019, trabalho de campo) e sua imagem se destacou nitidamente, enquanto no plano de fundo as luzes ficavam borradas e sem foco. Conforme eu assoprava a flauta, alterava-se a intensidade das luzes. Mesmo ele estando com roupas "normais", por um momento eu o vi com cocar, ou adereço de penas no braço, não consigo recordar exatamente. Um pouco pensativo, após o fim da performance, eu voltei imediatamente para minha cadeira. Tocado pela experiência, falei que havia gostado bastante do kariçu e perguntei como poderia adquirir um. Dagoberto (Azevedo, 2019, trabalho de campo) respondeu que o mais importante não é eu ter gostado do kariçu, mas "ele ter gostado de mim".

Foi em Manaus que a ideia da "alma" dos instrumentos musicais se esclareceu melhor, meses após a convivência com Jack e Charles. Com ajuda de Gabriel Sodré Maia (2017, trabalho de campo), no processo de tradução e transcrição das letras em tukano, fui advertido que para entender o título do CD de Jack da Guitarra, *Bahsanã a'tia* (Vem dançar), eu deveria compreender que "todas as discussões sobre música e outros aspectos sociais dos *Tukano* desembocavam no *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais)".

Esse mote que se repete nas músicas de Jack – *bahsana*, *bahsarã a'tia*, *bahsari wi'i*[11] – está relacionado a aspectos socioculturais fundamentais do povo *Yepá-mahsã*[12]. *Bahsamori*[13] é uma premissa ética e estética que também se ajusta às festas de santo, e de maneira geral, à prática da música popular entre os *Yepá-mahsã*. A dança e a música formam um caminho para entender aspectos relevantes da organização social do grupo.

Os indivíduos responsáveis por organizar as danças, músicas e rituais são chamados de *bayá*. Há também os indivíduos que são sábios, benzedores, conhecedores de mitos e plantas medicinais: os *kumuã*. O *bayá* é um especialista no *bahsamori*. Como exemplo desse aspecto central da música na sociabilidade dos grupos *Yepá-mahsã*, o nome de *bahsari wi'i* ("maloca" em *Tukano)* significa literalmente a "casa da dança/música". É nesse contexto musical que se iniciam

[11] Em língua tukano, respectivamente: "dança, vem dançar e casa de danças". O radical *bahsa* é um conceito que engloba canto, música e dança.

[12] Para compreender as várias especialidades do núcleo social dos *Yepá-Mahsã* sugiro checar a coleção Reflexividades Indígenas (Maia 2018, Rezende Barreto, 2018; Lima Azevedo 2018; Lima Barreto 2018) publicado pelo Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI/UFAM)

[13] Como explica Gabriel Sodré Maia (2018), o *bahsamori* não é composto apenas por cantos, música e dança. Ele envolve uma rígida prescrição comportamental (ética), que se chama em língua tukano *betisé*. Não basta saber tocar, é preciso saber o que fazer, como fazer e quando fazer, pois todos esses conhecimentos musicais estão relacionados e são aplicados conforme fatores biológicos, astrológicos e temporais, explicados entre os *Yepá-Mahsã* por meio de sua narrativa cosmológica.

ritualisticamente os jovens e se transmite conhecimentos fundamentais acerca da perspectiva indígena do mundo.

De flautas sagradas a guitarras elétricas: *Jurupary/Biisiu* o criador dos instrumentos

Assim como na festa do bairro *Tuyuka* de que participei, em que não havia uma divergência entre a prática das músicas *kuximawara* e *kariçu*, o pensamento cosmológico *Yepá-mahsã* explica a música popular por meio dos conceitos de *bahsamori* (instrumentos sagrados). Era isso que Gabriel Sodré tentava me fazer entender quando dizia que "tudo vai dar no *bahsamori*". Na perspectiva musical *Yepá-mahsã* há uma continuidade lógica que perpassa todos os instrumentos do mundo por meio do mito de *Biisiu* (*Jurupary*) [14].

Entre os grupos indígenas do Alto Rio Negro, de maneira geral, os instrumentos sagrados (*bahsamori*) formam os traços distintivos de sua música. As flautas sagradas são compartilhadas entre os *Tukano*, os *Baníwa* e os *Baré*.[15] Esses grupos as chamam de *Miri'ã*, *Koai* e *Jurupary,* respectivamente. Compartilha-se seu uso em rituais de iniciação masculina, normalmente em conjunto com chicotadas. Assim como compartilham a história da cobra grande como narrativa de origem da humanidade, as histórias de *Jurupary*, *Biisiu* e *Koai* possuem uma estrutura de elementos estáveis entre esses grupos indígenas, mesmo com as divergências linguísticas.

As obra publicada por Alcionilio Brüzzi Silva (1977, 1994), em que se traduz as narrativas de sábios indígenas do Alto Rio Negro, foi-me indicada por Jack da Guitarra, assim como por especialistas na antropologia da música dessa região. As obras apresentam, além de outros dados, a narrativa cosmológica[16] do respeitado pajé/xamã Ponciano Mendes, traduzida pelo seu filho Graciliano Mendes, do grupo *Tariana*. Um passado "mítico" conecta todos os grupos em uma ancestralidade comum. Neste período, *Biisiu*, *Koai* ou *Jurupary* ensinou aos humanos a

[14] Relaciona-se com todas as flautas sagradas citadas no início do trabalho. Pe. Alcionílio Brüzzi Alves da Silva (1994, p.95) explica que o termo Tukano oriental conhecido por *miriiã* "tem sido muitas vezes, também por narradores indígenas, identificados como Jurupari da língua *Nheengatu*. Em língua Arwake, a cuja família linguística pertence os Tariana, identifica como Koái".

[15] Na realidade em grande parte das terras baixas da América do Sul como argumenta Rafael José de Menezes Bastos. É um equívoco pensar que se tratam apenas de flautas. São flautas, trompetes, instrumentos de percussão e muitos outros. O que se quer dizer é que o sistema não se resume a um grupo, nem apenas a um instrumento, mas a vários (Menezes Bastos, 2011; Montardo, 2015). A ideia de "instrumentos sagrados" é compartilhada por grande parte dos povos da região e se destaca nas etnografias que se ocuparam com o tema (Hill, 2011; Piedade, 1997; Hugh-Jones, 2002; Paulo Maia, 2009; Barros, 2009)

[16] Coletada em 1963 em língua Tukano por Ettore Biocca, republicada e comentada por Alcionílio Brüzzi Alves da Silva na obra Crenças e Lendas do Uaupés (1994).

manusearem os instrumentos musicais.

Biisiu (*Jurupary*) nasceu com o corpo cheio de buracos. Ao se mover, o vento fazia-se vibrar por entre esses orifícios. Desse modo, *Bissíu* era "pura música", me explicou Gabriel Sodré Maia (2017, trabalho de campo). O seu corpo era formado por instrumentos musicais, os primeiros habitantes da terra perceberam isso após a morte de *Biisiu*, pois os enfeites e adornos corporais escondiam os instrumentos. Sua mão era a flauta *kariçu*, o seu braço a flauta *japurutu*, a sua perna a flauta *jurupari*. Assim todos os órgão e membros de *Biisiu* eram instrumentos musicais. Personagem mitológico central que explica a música para esses povos indígenas: "Ele é o chefe das festas e dirige as danças. Aquele que não quer dançar é açoitado. Ele é também a cabeça dos instrumentos" (Silva, 1994, p. 112).

Nesse passado mítico, *Jurupary* foi o primeiro animador das festas e das danças. Como afirma Silva (1994), quem não queria dançar era açoitado por *Jurupary*. Essa prática está presente nas festas da região até hoje, não apenas nos rituais de iniciação. Todas as festas com música *kuximawara* das quais participei duraram até a manhã do dia seguinte. Isso era um compromisso levado muito a sério entre os músicos e o público.

Nessas narrativas míticas, *Jurupary* não só é o responsável pelas festas. É também "o legislador". Segundo a crença indígena, as mulheres não podem ver as flautas sagradas, pois podem ficar doentes e até morrer. É famosa a expressão "Lei de *Jurupari*",formulada por Ermano Stradelli e muito comentada na literatura antropológica. Graciliano Lana explicou essa lei capital de interdição visual do seguinte modo:

> As mulheres que virem esses instrumentos tornam-se impuras e doentes (emprenhadas) e devem ser eliminadas. [...] As mulheres não podem ver estes instrumentos. Desde o tempo de *Jurupari*, no qual se conserva o segredo daquela música, jamais os instrumentos foram vistos pelas mulheres. Os homens matam as mulheres que veem estes instrumentos" (Silva, 1994, p. 94-113).

Mas *Jurupary* não está apenas nas flautas sagradas. Ele é "chefe das festas e das danças", assim como a "cabeça dos instrumentos". É a sua presença na terra, ainda em um passado mitológico, de acordo com essa perspectiva indígena, que ensinou aos homens a "música". Nesse sentido, todos os instrumentos, não apenas os "sagrados", "tradicionais" possuem origem em *Jurupary*. Essa crença reforça a ideia da necessidade de "se benzer" os instrumentos, mesmo

teclados eletrônicos ou guitarras elétricas. Nesses instrumentos "modernos", ao passo que a manipulação de poderosos conhecimentos estrangeiros pode ser perigosa, por outro lado compõe parte essencial da personalidade xamânica dominar e "amansar" esses conhecimentos, assim como compor cantos, músicas e dominar um vasto repertório (Feld, 2012; Overing, 1990; Montardo, 2009).

Como antes dito, o *bahsamori* (conjunto de instrumentos musicais) engloba em sua lógica todos os instrumentos musicais, inclusive os "ocidentais", "do homem branco". Justino Tuyuka, parceiro do NEAI[17], narrou uma cena que explica a relevância do *bahsamori* na performatividade da música popular entre indígenas: a chegada das caixas de som amplificadas na comunidade em que nasceu, na Colômbia. Por volta de 1968, quando sua mãe ouviu pela primeira vez as caixas amplificadas tocando *cumbias* e *merengues* em um volume "ensurdecedor", contou-me ele, ficou bastante intrigada e preferiu manter a mesma proibição que é imposta a todas as mulheres e às crianças na cultura *Tukano* quanto à flauta ritual *Miriiã*. A mãe do Justino achou conveniente não manter contato visual com a fonte sonora de frequências tão fortes e graves, dizia que não gostava de caixa de som palificada, pois fazia o seu coração tremer e tirava a sua tranquilidade[18].

"Tradicionalmente" as flautas de *miriã* fazem a mediação entre os *Yepá-mahsã* e *Biisiu*, mas em contextos mais recentes, as caixas de som alcançam frequências sonoras semelhantes à flauta *miriã*. Ao praticar no cotidiano a "lei de *Jurupary*" aplicada à "moderna" caixa de som, a mãe de Justino Tuyuka revela que a presença de *Biisiu* se aplica ao som musical, independente da mídia. É uma constatação que corrobora com a explicação que oferece Claudia Augustat (2011), em que "a incorporação de outro contexto musical, a música popular por exemplo, permite a continuidade de algumas práticas e conceitos indígenas". Em suma, o som é mais relevante que o objeto (a flauta, ou a caixa de som, por exemplo). O valor que se dá ao objeto é determinado pelo ritual, mas também pela forma como o indivíduo ritualiza sua vida cotidiana.

[17] Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena, grupo de estudos da UFAM. Participo do grupo desde 2016, desde então convivo com os estudantes indígenas do PPGAS/UFAM. Parte dos meus dados são provenientes dessa experiência e estudo da produção acadêmica desses autores (Maia 2018; Rezende Barreto, 2018; Lima Azevedo 2018; Lima Barreto 2018; Rezende Tuyuka, 2004; Lizardo Salgado 2016)

[18] Como já explicado, prática conhecida na literatura antropológica como lei "Lei de *Jurupary*". Graciliano Lana descreve essa interdição visual da seguinte forma: "As mulheres que veem esses instrumentos tornam-se impuras e doentes (grávidas) e devem ser eliminadas. [...] As mulheres não podem ver esses instrumentos. Desde o tempo de *Jurupary*, em que o segredo dessa música é preservado, as mulheres nunca viram os instrumentos. Os homens matam mulheres que vêem esses instrumentos " (Silva, 1994, p. 94-113).

Entre-mundos: Bissiu/*Jurupary* dançando música popular até amanhecer

Em 2016, enquanto trabalhava com Ary até *Ykuema* para gravar suas músicas, escutamos ao longe os efeitos característico da performance de Walmir Camico no teclado eletrônico. Enquanto tocava, ele disparava um som de "trovão", uma explosão de graves que distinguia sua apresentação. Ao escutar, Ary comentou: tá lá Walmir amanhecido tocando o "*Jurupary*" dele. Foi apenas uma piada de Ary, mas que demonstra como esses conceitos são usados no cotidiano.

Ao compreender a filosofia que a narrativa sobre *Biisiu* carregava, percebi que os instrumentos musicais, como guitarras, teclados e outros instrumentos eletrônicos "jamais" foram "modernos", parafraseado Bruno Latour (1994). A perspectiva indígena considera, em um primeiro plano, que sua origem remonta ao passado mítico e ao conhecimento musical que os humanos desenvolveram a partir dos ensinamentos de *Bissíu*. Desse modo, por exemplo, as histórias sobre a "invenção" da guitarra elétrica que eu julgava ser um instrumento "moderno", originado em 1950, americano etc. não são hegemônicas em contexto indígena. Mesmo um instrumento "Made in Japan" ou "Made in China", pode ser explicado por uma perspectiva cosmológica *Yepá-mahsã* globalizante: "*Made in Jurupary/Biisiu*".

Desse modo, a música popular entre os *Yepá-mahsã* também leva em consideração o fato dos instrumentos serem "pessoas". Nesse caso, são pessoas não-humanas e fazem parte de uma "classe social" de seres invisíveis que habitam a floresta. Representante ilustre dessa classe é *Jurupary* (e suas variantes interculturais do Alto Rio Negro, *Biisiu*, entre os *Tukano*, e *Koai*, entre os *Baníwa*).

Outra vez, no bairro *Tuyuka*, observei que um tocador de *kariçu* estava molhando com cerveja suas flautas. Eu já sabia que se molhavam as flautas com água para melhorar a tocabilidade, mas nunca havia visto molhar com cerveja. Ao indagar o jovem que fazia isso, ele me disse que era para "animar" mais a flauta. Caso semelhante me narrou Justino Tuyuka, ressaltando que nas comunidades indígenas derrama-se *caxirí* para facilitar que a flauta "se lembre" das músicas. Nesse contexto, propriedades mnemônicas da bebida alcoólica se aplicam aos instrumentos.

Compreender que os instrumentos musicais são também "pessoas" e tiveram sua origem em *Biisiu* alterou a forma como eu percebia a própria música popular nesse contexto. Ao possibilitar a interação de pessoas, de comunidades, de mundos, assim como entre os humanos e os não humanos

os principais elementos de uma musicologia *Yepá-mahsã* me mostraram, por meio da música *kuximawara*, que a música como faculdade humana é algo muito mais abrangente que discussões sobre gêneros musicais, nesse caso ela é interface para comunicação entre-mundos.

Considerações

A música popular praticada entre indígenas da região do Alto Rio Negro, especialmente entre os músicos e o público da cena do gênero local *kuximawara*, proporciona um espaço simbólico para a reflexão e difusão do pensamento indígena sobre a música. Ao invés de uma destruição de sua cultura, o sofisticado pensamento *Yepá-mahsã* engloba e explica todo mundo ao seu redor. Desse modo, entende-se a guitarra, o teclado eletrônico e outros instrumentos como criados do corpo de *Biiíiu* (*Jurupary*). Essa ideia aponta para a continuidade das práticas *Yepá-mahsã*. Uma das característica da música *kuximawara* como gênero musical-performativo local seria a presença de práticas indígenas, que são ritualizadas na vida cotidiana. As ideias sobre *Biisiu* alteram o sensório e caracterizam a permormatividade no contexto indígena de São Gabriel da Cachoeira, influindo na forma de perceber e praticar a música popular.

Referências

ANDRELLO, Geraldo L. (2004). *Iauaretê*: transformações sociais e cotidiano no rio Uaupés (alto rio Negro, Amazonas). Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.

AZEVEDO, Dagoberto Lima (2018). *Agenciamento do mundo pelos kumuã Ye'pamahsã.* Manaus: EDUA-UFAM.

BARRETO, João Paulo Lima (2018). *Wai-Mahsã: peixes e humanos*. *Um ensaio de Antropologia Indígena*. Manaus: EDUA-UFAM.

BARRETO, João Paulo; AZEVEDO, Dagoberto Lima; MAIA, Gabriel Sodré; SANTOS, Gilton Mendes dos; DIAS JR., Carlos Machado; BELO, Ernesto; BARRETO, João Rivelino Rezende; FRANÇA, Lorena (2018). Omerõ: constituição e circulação de conhecimentos yepamahsã (Tukano). Manaus: EDUA.

BRABEC DE MORI, Bernd; SEEGER, Anthony (2013). Introduction: Considering music, humans, and non-humans. In: *Ethnomusicology Forum*. Routledge, p. 269-286.

SILVA, Alcionílio Brüzzi Alves da(1994). Crenças e Lendas do Uaupés. Quito: Abya-Yala.

SILVA, Alcionilio Bruzzi Alves da (1977). A civilização indígena do Uaupés: observações antropológicas etnográficas e sociológicas. Roma: LAS.

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

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

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

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

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

LATOUR, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.

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

MAIA, Gabriel Sodré (2018). *Bahsamori - Muhipurĩ, poekʉritohonikã Yepamahsãna'a nisetise.* Manaus: EDUA/UFAM.

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

MENDÍVIL, Júlio (2013). The song remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones. *El Oído Pensante*, vol. 1, no 2, Buenos Aires.

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

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

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

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

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

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

MUSICOTERAPIA E PRÁTICAS INDIGENAS: O PROCESSO DE CURA A PARTIR DO ESTUDO DA SONORIDADE NA ALDEIA TEKOA TAKUATY DO MUNICÍPIO DE PARANAGUÁ - PR[1]

GT 14 | MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE-MUNDOS

Camila Mascaro Guiesi (UNESPAR)
camilaguiesi@hotmail.com

Resumo: O presente estudo tem como objetivo observar, identificar e interpretar como se dá a organização e os recursos instrumentais utilizados no ritual religioso e as características sonoras no processo de cura em rituais indígenas do povo Guarani tendo como universo da pesquisa a aldeia Tekoa Tekuaty na Ilha da Cotinga em Paranaguá. O intuito da pesquisa é compreender como os grupos Guarani se utilizam de fenômenos sonoros para a cura e de que maneira estes podem contribuir com as técnicas no campo da musicoterapia. A análise e a interpretação terão como base o levantamento e revisão do acervo bibliográfico a respeito da temática central.
Palavras-chave: Musicoterapia. Guarani. Rituais de cura. Sonoridade.

Music Therapy and Indigenous Practices: The Healing Process From the Study of Sonority in the Tekoa Takuaty Village in Paranaguá – PR

Abstract: This study aims to observe, identify and interpret how is the organization and instrumental resources used in religious ritual and the sound characteristics in the healing process in indigenous rituals of the Guarani people having as research universe the Tekoa Tekuaty village on the Ilha da Cotinga in Paranaguá. The purpose of the research is to understand how Guarani groups use sound phenomena for healing and how it can contribute to techniques in the music therapy field. The analysis and interpretation will be based on the survey and review of the bibliographic collection.
Keywords: Music Therapy. Guarani. Healing Rituals. Sonority.

Introdução

No Paraná, as populações Guarani estão distribuídas em terras indígenas localizadas nas regiões litorâneas e também no norte, sul e oeste do Estado. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), em 2010 havia aproximadamente 25.915 indígenas, pertencentes às etnias Guarani, Kaingang e Xetá, habitando as zonas rurais e urbanas do Estado. Essa população está bastante reduzida e sofre intensa vulnerabilidade social.

[1] Este texto faz parte da minha pesquisa de mestrado em música, cultura e sociedade no PPGMUS/UNESPAR, desde julho de 2021, sob orientação do Professor Allan de Paula Oliveira.

Assim como o conjunto das sociedades indígenas no Brasil, diante de pressões advindas do contato com o mundo branco, os Guarani debatem muito entre si a questão da sua identidade e da sua cultura. Neste aspecto, o xamanismo é um elemento muito importante e é vivenciado e constituído como um sistema de saberes que é coletivamente compartilhado e constituído. (MENEZES, 2006). O conceito de cura e doença encontra-se interligado a uma ritualística coletiva que possui caráter profilático ou uma noção de cura ampla, que pode incluir também a cura da própria Terra (MONTARDO, 2002).

Nesta concepção, o xamã é apresentado como personagem principal na comunidade, que utiliza seu poder em prol do coletivo, investindo suas forças na construção da comunidade. É através do transe que o xamã realiza sua cura, é nos rituais musicais, nos cantos e na dança que ocorre uma alteração ou ampliação do estado de consciência (MENEZES, 2006).

O xamanismo Guarani, é, assim, entre outros aspectos, uma forma terapêutica fundamentada nas concepções êmicas Guarani de saúde, corpo e doença. Neste trabalho, pretende-se isolar este aspecto terapêutico e refletir sobre o papel da música neste contexto e, então, traçar um paralelo com a musicoterapia - saber que, no Ocidente, estabelece esta relação entre música e saúde.

Em seu trabalho, Zanini (2004) discorre inicialmente sobre a relação milenar que há entre música e saúde e, posteriormente, como esta relação é empregada na atualidade pelo musicoterapeuta que utiliza a música "para tratar, avaliar e/ou prevenir patologias que acometem o ser humano" (ZANINI, 2004, p. 01). Para a autora, a profissão de musicoterapeuta tem como fundamentos principais a educação musical, a recreação musical e o xamanismo.

A musicoterapia é uma disciplina profissional, baseada em métodos e técnicas específicos, que possibilitam compreender as manifestações sonoras do ser humano e os fenômenos que decorrem da interação entre os indivíduos e a música. A partir da relação participante, música e musicoterapeuta (tripé que embasa esta prática), procura-se trabalhar os potenciais dos participantes a fim de que estes possam ser ampliados, estabelecendo-se, ao longo do processo terapêutico, uma comunicação através dos elementos musicais como o ritmo, a melodia, a harmonia, a intensidade, a altura e também a voz e a expressão corporal (CUNHA, VOLPI, 2008).

Os musicoterapeutas, assim como os xamãs, podem utilizar a música no processo terapêutico. Sobre isto, Moreno afirma que os curandeiros tradicionais percebem o "paciente" por uma perspectiva mais abrangente, considerando seu estado emocional, físico e espiritual, tendo em vista a totalidade do indivíduo. A música é intrínseca ao processo de cura, sem o apoio da música seria impossível que o xamã acessasse os mundos espirituais (MORENO, 1988).

Esta analogia entre musicoterapia e xamanismo desenvolve-se no sentido de que ambos utilizam-se da música para a cura. A partir disso, esse trabalho propõe estabelecer um paralelo entre os elementos sonoros produzidos pelo povo Guarani e a forma como se situam no mundo e o fazer musicoterapêutico, tendo em vista que esta nos possibilita compreender a música e como os indivíduos se relacionam com ela.

Lévi-Strauss (1949), em seus estudos sobre relatos de experiências xamânicas, analisa que o xamã se utiliza do canto para a cura e que esta cura além de física também é psicológica. Para o autor a cura do xamã não corresponde a uma realidade objetiva, consistindo em termos afetivos, o doente acredita nela e a sociedade na qual este faz parte também, neste sentido a cura xamanística se coloca entre nossa medicina orgânica e as terapêuticas psicológicas como a psicanálise.

Neste trabalho, baseamo-nos no conceito de afeto trazido pela autora Favreet-Saada, na qual pesquisador e sujeito pesquisado ocupam um lugar em que são afetados e se permitem afetar, desta forma, abrem uma comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade, podendo essa comunicação ser verbal ou não verbal. "Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los" (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159.)

Em suas pesquisas, a autora usa como exemplo o ritual de desenfeitiçamento, o qual pode ser comparado a um processo terapêutico, que despende muito tempo (antes e depois do ritual) e é preciso estar imerso neste processo (para muito além do ritual em si) para que se possa chegar à vitória (cura). Esse processo pode ser descrito e compreendido, porém, apenas por quem se permitir participar e ser afetado por ele, não para aquele que se coloca apenas como observador (*ibidem*).

Fazendo um paralelo com a musicoterapia, podemos dizer que o musicoterapeuta na contemporaneidade assume o papel daquele que proporciona "experiências musicais de

significação emocional profunda para os pacientes, envolvendo-os em experiências sérias. Para Moreno (1988), os musicoterapeutas devem se aproximar de forma colaborativa do campo de pesquisa etnomusicológico, estudando, sob uma perspectiva multidisciplinar, os efeitos a longo prazo da cura sobre os participantes dos rituais, e com este enfoque seria possível adaptar algumas dessas tradições milenares da música de cura à corrente da musicoterapia moderna. O autor também afirma que há a necessidade urgente em se aproximar dessas práticas primárias de cura a fim de mantê-las vivas.

O presente trabalho busca aproximar a musicoterapia às tradições xamânicas da música de cura de povos Guarani, tendo como universo da pesquisa a aldeia Tekoa Tekuaty na Ilha da Cotinga no Município de Paranaguá. E assim, analisar quais são as práticas de cura realizadas nos rituais religiosos do povo Guarani, tendo em vista a história musical do grupo em questão. E em seguida, realizar uma devolutiva para a aldeia, apresentando os resultados que foram alcançados durante a pesquisa.

O interesse por estudar as produções sonoro-culturais de povos indígenas surgiu antes mesmo de ingressar no curso superior de bacharelado em musicoterapia na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e ao longo da graduação houve um aprofundamento sobre o tema ao entrar em contato com esta tese inicialmente defendida pelo musicoterapeuta norte americano Joseph Moreno (1988) e outros autores como Zanini (2004) e Barcelos (2009) de que esta profissão tinha como base as vertentes xamanísticas, dispondo de material para produzir o trabalho de conclusão de curso, no qual, correlacionava-se a musicoterapia e as práticas indígenas visando o processo de cura à partir da sonoridade.

Identidade e sonoridade

Os conceitos de identidade e sonoridade possuem grande relevância no estudo do grupo Guarani e da musicoterapia. A constituição do universo música-homem segundo Lacerda (2009), revela que a sonoridade é um dos aspectos fundamentais do mundo e, por sua vez, formador da identidade humana, implicando no modo como o ser humano se relaciona com o mundo e como esta relação tem papel fundamental na constituição da identidade.

A sonoridade do mundo se apresenta intrínseca ao indivíduo, não podendo ser compreendida como autônoma e independente dele, também, não se pode separar as produções sonoras do mundo, elas se mostram como formas do homem nele se situar. Com a modificação do homem modifica-se a paisagem sonora e a mudança na paisagem sonora modifica o homem (LACERDA, 2009).

A partir de Schaffer (2011), podemos compreender o termo paisagem sonora como aquilo que se remete a qualquer campo de estudo acústico. O autor esclarece também que a paisagem sonora tem como característica os sons fundamentais (sons básicos), representados pela sonoridade de uma determinada região geográfica e pelo clima, desta maneira, podem afetar a conduta e as ações de uma sociedade.

Para os Guarani, a sonoridade relaciona-se aos elementos da natureza, "(...), a Terra, o sol, os raios, os trovões, enfim, os elementos da natureza possuem sonoridade, representando assim, o universo sonoro Guarani". Durante os rituais, quando há intervenções naturais como, relâmpagos, trovões, dentre outros, estes são considerados por eles como uma manifestação de assistência e a aceitação dos mensageiros divinos (MONTARDO, 2002, p. 200).

Eles são os responsáveis, por cantar e dançar, e desta forma, manterem a vida na Terra, assim como os vários astros se movimentam trazendo a noção de um universo sonoro, todos estariam em harmonia. Montardo (2002) esclarece que o Sol, figura vista como herói criador, é o responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia e que os Guarani, através de seus rituais, são os responsáveis por manterem a sonoridade do mundo à noite.

Monteiro (1992) elucida que a vida cotidiana dos Guaranis Kaiowá, consiste em rituais musicais diários. Em sua pesquisa de campo ela pôde presenciar todas as noites quatro horas seguidas de rituais com música, que simbolizam o centro da manutenção de sua cultura.

No âmbito da musicoterapia, a sonoridade pode ter papel fundamental na vivência do prazer e na ressignificação dos sintomas. Em relação a isto, Costa (2008) afirma que, ao proporcionar uma experiência musical prazerosa, a musicoterapia possibilita a reconstrução da identidade, sendo esta uma solução para o sofrimento, aliviando os sintomas, sem necessariamente se dirigir diretamente às causas da doença.

Para os autores Pereira e Orlando (2010), a sonoridade em musicoterapia, se estudada sob o prisma da paisagem sonora, pode atuar como um transportador a locais da imaginação.

Desta maneira, a identidade dos indivíduos e comunidade pode se apresentar através dos sons da natureza, ISO's (Identidades Sonoras) familiares, culturais, individuais, dentre outros, levando, desta forma, o paciente a um estado de transferência e contratransferência em relação a sua identidade.

Sobre o princípio da Identidade Sonora (ISO) em musicoterapia, Benenzon (1998) esclarece que o termo ISO vem do grego e significa 'igual' e, neste princípio encontram-se baseadas todas as técnicas não-verbais e, essencialmente, a musicoterapia. Este é um conceito dinâmico que resume a noção de existência de sons e movimentos internos inerentes a cada ser humano que caracterizam sua individualidade e a identidade sonora de um grupo. Segundo o autor, "uma nação ou povo de cultura complexa acumula em si uma soma heterogênea de grupos culturais, subculturais ou minorias étnicas, isto é, parcialidades culturais de um todo. Por conseguinte, a identidade cultural ou étnica é inseparável da identidade sonora" (BENENZON, 1998, p. 36).

Para o povo Guarani, os rituais e os mitos conduzem e dão sentido às suas ações. Sua identidade é permeada por produções simbólicas como a religião, os mitos, os rituais, as expressões artísticas, dentre outras. A música no cotidiano e na mitologia Guarani se relaciona ao mito da criação do mundo, em que o xamã se torna responsável pela condução do grupo, promoção da manutenção dos cantos, das danças e da sonoridade dos instrumentos musicais. O ato de cantar e dançar, em tais ritualísticas, é "o caminho para a sobrevivência e para o reencontro com os pais ancestrais" (MONTARDO, 2002, p. 38).

A relação da musicoterapia com o universo da música étnica foi demonstrada por Mercedes Pavlicevic (2006) em seus estudos. Para a autora, se a música de grupos for entendida como micro-sociedades, com sua hierarquia, normas, valores e crenças, como a consideração proposta pela pesquisadora, então nos é possível pensar que cada grupo desenvolve seu próprio ritual social ao longo do processo que é de importância particular para cada grupo. Os rituais emergem da combinação de pessoas que se encontram com certa regularidade e podem ser variações de um contexto social mais amplo, assim como de um contexto de especificidades e propósitos específicos que determinam a reunião dos membros dos grupos (PAVLICEVIC, 2006, p. 183).

Na prática musicoterapêutica o ato de sentar-se em volta dos instrumentos musicais, como se estivéssemos ao redor de uma fogueira, tendo como objetivo a realização de uma improvisação musical é algo comum, que leva os participantes a resgatarem memórias primitivas, conduzindo-os a outros estados de consciência. Esses estados alterados de consciência, através do uso da técnica da improvisação musical em musicoterapia, podem provocar um movimento em diferentes grupos de indivíduos, resgatando memórias ancestrais através dos sons dos instrumentos, de movimentos corporais e da expressão vocal (CRAVEIRO DE SÁ, 2007).

Com base no histórico papel da música de cura em todo o mundo, podemos considerar que a música assume um significado arquetípico para a espécie humana, no qual os xamãs sempre tiveram ciência (MORENO, 1988). Para Lévi-Strauss (1948, p. 218), o conceito de arquétipo é definido como uma ideia em "que cada ser ou objeto é a realização sensível".

Partindo do pressuposto dos conceitos da psicologia analítica desenvolvidos por Jung, é possível aproximarmos aos conceitos teóricos desenvolvidos pela musicoterapeuta junguiana Diane Austin (1996) de que a música está apta em revelar os conteúdos do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo para o consciente. A autora se utiliza também do conceito de arquétipos definido por Jung, como um modelo transpessoal e universal de significados psíquicos, sendo este composto por emoção e imagem.

O método receptivo de Imagens Guiadas e Música (GIM) em musicoterapia utiliza-se de músicas gravadas escolhidas pelo musicoterapeuta a cada sessão, dependendo da forma como o paciente se apresenta (BARCELLOS, 2009). Neste método o participante (ou viajante), relaxa e se concentra na música e a partir disto, entra em um estado alterado de consciência (MORENO, 1988).

O Xamanismo constitui-se de maneira complexa, não se restringindo apenas a um estágio primitivo de religião, mas de um estado elaborado de consciência desenvolvido para compreender o meio ambiente e viver harmonicamente com ele, desta maneira o xamã não domina-a, porém entra em comunhão com ela (CRAVEIRO DE SÁ, 2007).

Considerações finais e próximos passos

A música e a produção sonora são elementos essenciais da identidade do povo Guarani. Seus rituais, seus mitos e seu cotidiano são repletos de canto e sonoridade, sendo o xamã a figura central responsável pela condução do grupo e promoção da manutenção dos cantos. Como visto, o processo de cura através do xamã, além de física, ocorre de forma subjetiva provinda também da crença do paciente e da aldeia neste. Ademais, vimos a centralidade da música no processo terapêutico.

O primeiro paralelo que é possível relacionar entre os processos de cura xamanísticos e a musicoterapia contemporânea é que ambos utilizam a música como instrumento de cura. Dentro disso, analisamos a importância do Musicoterapeuta se aproximar do campo etnomusicológico, buscando entender o papel do xamã dentro das sociedades Guarani e compreender como ocorrem os processos de cura, para então buscar estabelecer relações similares em seus atendimentos e em seu fazer musicoterâpeutico. Na tentativa de entender este paralelo, analisamos brevemente a teoria arquetípica de Carl Jung, o método GIM e a improvisação musical.

Com o intuito de dar continuidade à esta pesquisa pretende-se, no primeiro semestre do ano de 2022 realizar uma pesquisa de campo utilizando-se a técnica de observação participante, pois há um contato da pesquisadora com os Guarani da aldeia Tekoa Takuaty, na qual, através do contato entre pesquisador e fenômeno pesquisado, será possível captar uma variedade de situações ou fenômenos que dificilmente seriam obtidos por meio de perguntas, pois quando observados diretamente na própria realidade os indivíduos imprimem o que é imponderável e evasivo na vida real (NETO, 1994).

Referências

AUSTIN, Diane. *The Theory and Practice of Vocal Psychoterapy: songs of the Self.* London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2008.

BARCELLOS, Lia Rejane. *Música como metáfora em musicoterapia.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

BENENZON, Rolando. *Teoria da Musicoterapia: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal*. São Paulo: Summus, 1988.

COSTA, Clarice Moura. *O saber da musicoterapia e o musicoterapeuta*. 2008. Disponível em: < http://biblioteca9.bicamt.com.br/resumo/abrir/403> Acesso em: 10/03/2021.

CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. Música e estados de consciência. *Anais do congresso ANPPOM*, São Paulo, p. 01 – 11, 2007.

CUNHA, Rosemyriam; VOLPI, Sheila. A prática da musicoterapia em diferentes áreas de atuação. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 3, p. 85 – 97, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. Tradução Paula Siqueira. Revista INDD, Cadernos de Campo, v. 13, n.º 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: < https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/3476/serafetado.pdf?sequence=1&isAllowed=y > Acesso em: 08/10/2021.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Os indígenas no censo demográfico 2010*: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio Janeiro: Sete Letras, 2010. P. 14 – 24. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf> Acessado em: 01/02/2021.

LACERDA, Régio. *A sonoridade do mundo como lugar da constituição da Identidade.* PUC: São Paulo, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1949. p. 215-236.

MENEZES, Ana Luiza T. *A alegria do corpo-espírito saudável*: ritos de aprendizagem Guarani. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraka*: música e xamanismo Guarani. São Paulo: USP, 2002.

MONTEIRO, John Manuel. *Os Guarani e a história do Brasil meridional*: séculos XVI - XVII. IN: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.) História dos Índios do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal/FAPESP, 1992.

MORENO**,** Joseph. *The music therapist*: creative arts therapist and contemporary shaman. The Arts in Psychotherapy, New York, v. 15, n. 4, p. 271-280, Winter 1988.

NETO, O. C. O Trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, M. C. de S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 51-66.

PAVLICEVIC, Mercedes. Group rituals. In: KINSLEY, J. *Groups in music: strategies from music therapy*. London: Copyrighted Material, 2006. p. 138-145.

PEREIRA, André; ORLANDO, Geraldo. *Musicoterapia na Saúde*, São Paulo, p. 01 – 05, 2007.

SCHAFFER, Muray. *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais neglicenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2011. P. 01 – 382.

ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Musicoterapia e Saúde Mental: um longo percurso. In: VALLADARES, A. C. A. (Org.). *Arteterapia no novo paradigma de atenção em saúde mental*. São Paulo: Vetor, 2004. p.181-203.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

OS PÁSSAROS NO MITO E MÚSICA KA'APOR: UM ESTUDO PRELIMINAR

GT 14 "MUSICALIDADES INDÍGENAS E A COMUNICAÇÃO ENTRE MUNDOS"

Hugo Maximino Camarinha (PPGAS/MN/UFRJ)
glineos@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um recorte preliminar sobre o papel dos pássaros na cosmologia Ka'apor, em particular, a sua posição ontológica no contexto musical e mitológico. A tônica será a relação entre a música e o mito. A parte final deste ensaio apresenta etnograficamente quatro exemplos pertencentes ao repertório cantos de aves. Conclui-se que Pássaros povoam o pensamento cosmológico deste povo, são repletos de intencionalidade e agência e isto se verifica tanto na mitologia, quanto no contexto musical.
Palavras-chave: Pássaros. Música Ka'apor. Mito.

Birds in Ka'apor Music and Myth: A preliminary study

Abstract: This paper presents a preliminary section on the role of birds in Ka'apor cosmology, in particular, their ontological position in the musical and mythological context. The keynote will be the relationship between music and myth. It ends with four ethnographic examples belonging to the bird repertoire. Concludes that birds populate this people cosmological thought, they are full of intentionality and agency and this is verified both in the mythology and in the musical context.
Keywords: Birds. Ka'apor Music. Myth.

Introdução

Em função da situação pandêmica global e do consequente afastamento geral a que fomos obrigados, o modo e possibilidade de campo presencial com nossos interlocutores e objetos de pesquisa, ficou distante. Para que a partir da emergência do momento, a ideia de renúncia aos estudos não se verificasse, alternativas, em diferentes escalas, foram surgindo como modos de condição mutável e de formas renovadas de fazer antropológico. Minha intenção aqui não é discutir a valência de tais modelos, nem discursar a respeito de categorias que estão na ordem do dia e que povoam a produção etnográfica atual. Apenas vejo necessidade de mencionar que, para este ensaio, não houve outra alternativa senão o recurso a documentação e a indexação de dados[1] coletados antes da situação que se vive, sem o campo longo que é apanágio malinowskiano. Por conseguinte, o trabalho que aqui apresento reúne um conjunto de elementos provenientes de recursos

1 Os materiais etnográficos aqui apresentados fazem parte de um conjunto de dados coletados durante o meu período de estágio IC no Museu Paraense Emílio Goeldi (2013-2017), em Belém do Pará. A interlocução com os Ka'apor aconteceu durante o campo (intermitente) e em vistas dos Ka'apor a Belém, no âmbito de atividades realizadas tanto no Campus de Pesquisa, quanto no Parque Zoobotânico do Museu Goeldi (MPEG).

bibliográficos e audiovisuais, fundamentalmente. É verdade que fração destes materiais fizeram parte de esforço etnográfico e trabalho de campo inicial do qual participei, mas a exigência do tema pediria uma presença (em pessoa) mais longa e um empenho no modo de interação face a face do qual não pude participar, pelos motivos já mencionados, razões que nos afetam a todos.

Minha dissertação de mestrado (Camarinha, 2019) tratou da relação entre música e pajelança do povo Ka'apor. Trata-se de uma etnografia sobre um ritual xamanístico onde a confluência de sujeitos não-humanos na forma de espíritos-animais (*Ijar* e *Tupiwar*), juntamente com a ação do oficiante pajé e um grupo específico de cantadores, operam conjuntamente numa espécie de regime relacional interespecífico, do qual o poder agentivo se distribui por todos os intervenientes (humanos e não-humanos). A etnografia ritual evidencia que o pajé, em sua dialogia cosmopolítica (Stengers, 2017, 2018), condensa atributos de afeção animal (devir) (Viveiros de Castro, 1996, 2002), da mesma forma que seu corpo é objeto da ação e intencionalidade não-humana. Sendo este vínculo relacional (recíproco) mediado sempre pela música, como indica a etnografia referida, faz-se necessário descrever com mais detalhe o papel de certos sujeitos na cosmologia deste grupo, em particular a posição ontológica que certos animais-espíritos ocupam no contexto musical e mitológico. Em função dos variados exemplos que foram aparecendo durante o tempo que passei com os Ka'apor, neste trabalho a tónica será o campo de relações entre os Ka'apor e os pássaros.

A música na relação com o xamanismo, foi foco monográfico e continuará a ser objeto da nossa pesquisa. Todavia, à música ka'apor, além do xamanístico, se somam outros repertórios igualmente importantes, que merecem ser investigados. A música ka'apor, de forma geral, é constituída por repertórios que vão desde o conjunto de cantos de pajelança, passando pelos cantos de cultivo, repertório de flauta, performance do tambor (*tamorim*), cantos associados a eventos como a cauinagem, cantos femininos, conjunto de cânticos de um criativo cacique, mitos com cantoria e os cantos de pássaro.

Podem ser ainda associadas a estes repertórios as paisagens sonoras resultantes do colar apito (*wira'hu kangwer*). Objeto usado nos batizados que integram o ciclo cerimonial do cauim, contexto ritual, lugar onde se produzem muitas destas manifestações sónicas e "enunciações aurais" (OCHOA, 2014). Este objeto apresenta uma conjugação curiosa e talvez incomum: trata-se de um instrumento musical com penas. Voltaremos a este assunto em seguida.

Mesmo sendo uma referência breve ao aerofono plumário, se assim o podemos chamar, este serve como mote para o assunto que, como já citei, aqui se objetiva apresentar. Este ensaio, segue na sequência de um primeiro esboço do que, se pretende, possa resultar futuramente num capítulo sobre o repertório de pássaros Ka'apor para a tese. Esse anterior exercício de escrita, ainda em forma embrionária, incluiu tópicos sobre os modos de enunciação *Wyra Jyngar*, que é a perspectiva ka'apor sobre os cantos de pássaros[2]. A reflexão inicial trouxe alguns elementos sobre pássaros colocados na literatura etnológica, para oferecer um paralelo com os aspetos etnográficos associados ao contexto ka'apor.

Os pássaros na música e no mito voltarão a ser assunto neste trabalho. Foram centrais também em todo o texto anterior. Mas, enquanto uma primeira introdução aos mitos com aves deixou de fora a relação importante entre o mito e a música, este ensaio tentará recuperar esse tema. Mito e Música: relação que, aliás, não tem nada de arbitrário, como nos diz Lévi-Strauss (1978, p. 65). Outra ausência importante diz respeito à mitologia da arte plumária, que será abordada em função da sua relevância nas implicações estruturais afixadas no discurso ontológico musical que centraliza a figura dos pássaros. A parte final deste ensaio apresentará um recorte etnográfico musical (SEEGER, 2008) sobre uns poucos elementos constituintes do repertório de pássaros. Sendo que o trabalho estará dividido em duas partes: a primeira, dedicada ao mito, a segunda parte, dedicada à música. Os enfoques acustmológico (FELD, 2015, 2017, 2018) e multiespécie (HARAWAY, 2016; KOHN, 2013; TSING, 2015), ainda que de forma transversal, serão concepções teóricas essenciais no desenvolvimento deste trabalho.

A mitologia dos pássaros e a arte plumária

Sendo este ensaio uma reflexão preliminar, genérica e experimental, sobre um determinado esquema relacional musical que envolve humanos e não humanos na Amazônia, mesmo tratando-se de um exame que contempla uma pequena fração de um determinado discurso cosmológico, penso ser importante aqui abordar sobre a economia simbólica da arte plumária. Justamente por ser esta, em diferentes escalas, um forte índice das implicações relacionais que envolvem coletivos de humanos e aves na Terra Indígena do Alto Turiaçú no Maranhão, território onde habitam os cerca de 1500 indígenas do povo Ka'apor, falantes de língua do tronco Tupi. A arte plumária para pensar

2 Especialmente este tópico merece uma aproximação comparativa a discussões sobre vocalizações de aves a partir das ciências naturais, em particular da Ecologia da paisagem sonora (sem exclusivismos humanos) que aponte para as biofonias desta classe de seres (FARINA, 2014). Por razões de espaço, esta discussão (de cariz latoriano) ficará para outro momento.

a relação com os pássaros parece ser um bom ponto de partida, mas o que teriam os ornatos a ver com a música? Rafael de Menezes Bastos afirma que "a cadeia intersemiótica do ritual" estabelece a música como um sistema *pivot* que faz a intermediação, [dentre outras, com as] expressões plástico-visuais (grafismo, iconografia, adereços)" (MENEZES BASTOS, 2017, p. 344). Uma combinação de elementos ou condição que supõe também a correlação entre a música e a arte-plumária. Através da mitologia, o mito que é apenas um dentre vários gêneros orais (GOODY, 2012, p. 48), respectivamente, as narrativas que envolvam, de alguma maneira, este assunto, talvez nos possam dar alguma pista sobre o ponto de vista ka'apor a esse respeito.

Antes ainda, é importante voltar ao exemplo do colar apito (*wira'hu kangwer*) por se tratar de um artefato plumário que é em si sonoro. Trata-se de um aerofone, feito de osso de gavião e ornado com longas penas vermelhas de arara, que dão uma forma exterior particular ao objeto. Este é usado, fundamentalmente, na nomeação dos recém-nascidos. Quando o cacique pretende enunciar um nome, depois de ter feito um pequeno percurso com a criança ao colo, sob a sonoridade aguda do instrumento (som de entonação invariável), que soa durante os movimentos do seu corpo, finaliza ao apresentar o nome de "batismo" a todos os presentes. Como apenas o primeiro de muitos exemplos: no colar apito, são a pregnância das penas e o uso do osso do Gavião Real, para a sonoridade aguda desejada, que parecem sinalizar a condição relacional que opera entre os Ka'apor e o reino das aves.

Podemos começar pelo mito que se entende, entre os Ka'apor, como modelo explicativo para o surgimento de artefatos plumários. Na mitopoética deste povo, sobre "enfeites de penas", existe o mito de *Ae*, que se remete ao tempo em que onças tinham estrutura óssea de cor azul e os Ka'apor eram desprovidos de qualquer adorno plumário. Foi, exatamente, no término deste conflitivo episódio, entre a onça *Ae* (habitante de uma aldeia interna (subsolo) e um indígena, que os Ka'apor passaram a usar cocar e outros tantos ornamentos de penas. Ae, foi quem apresentou os objetos plumários ao cacique pela primeira vez. Na sua aldeia, junto à sua mulher e bem indumentado, não o faz sem antes cantar para o forasteiro. Depois do canto, a onça ornou o visitante sem saber que este estaria ali para vingar a morte do seu irmão Ka'apor. Este havia sido morto e moqueado pela mesma onça que lhe mostrava as joias de penas. Pouco depois, dá-se então a sentença vindita. Sendo que posteriormente o jovem Ka'apor volta à sua aldeia e mostra aos seus parentes: "o cocar, o colar, a braçadeira e o labial", todos de origem estrangeira, trazidos do povoado das onças, objetos

do qual "nós Ka'apor aprendemos a fazer nossos enfeites de penas de pássaros para a nossa festa" (MARIUZA KA'APOR, 2011, p. 46).

Há uma versão deste mesmo mito, narrado por Mati Ka'apor, falecido pajé da aldeia Xié-Paracuí (principal ator no evento de pajelança que deu origem à etnografia ritual), onde o oficiante canta. Trata-se aqui de um pequeno apontameto/passagem, um excerto cantado no final da narração. Até ao presente, todas as versões deste mito que pude escutar, incluindo as que foram gravadas, não incluíam qualquer espécie de canto. O mito é apresentado em língua ka'apor e carece de tradução para o português (para um melhor exercício de análise), mas o que marca esta enunciação é este fragmento cantado (ver GODOY, 2019, min 14:10-14:20).

A narração se apresenta repleta de situações onomatopeicas. Ao visionar esta apresentação oral, percebe-se um ambiente sonoro no entorno fortemente assinalado pelo pipilar de galináceos e seus filhotes, junto com a enunciação e os efeitos sónicos humanos associados. A onomatopeica é usada como efeito metalinguístico para pontuar particularidades e circunstâncias míticas. Característica, aliás, nada invulgar neste contexto. Todos os momentos em que, nas aldeias, pude presenciar alguém a narrar uma história, os instantes onomatopeicos surpreendiam. Por exemplo, uma onomatopeia particular referente a Aé, a onça-humana, enfatiza os seus movimentos no ar, como poderia ser o voo de um pássaro, sem verdadeiramente o ser. Este personagem se desloca pelo ar, como faz o vento por entre as folhas, pois tem um apetite especial por uma espécie de melaço que dá na copa de certas árvores. A afluência sonora que indicia o deslocamento da onça voadora é a imitação do som do vento em meio ao relato mítico.

Ainda falando sobre o mito de Aé. Esta distinção ka'apor, que é a maneira como se concebe que a arte plumária chega ao grupo, nos deixa em parte com um problema epistemológico em mãos. Na visão de Goody (2012), o mito, pertencente à matriz literatura oral (BARTHES & MARTY, 1987), não seria completamente explicativo em si mesmo (GOODY, 2012, p. 52). De maneira oposta, muitas histórias parecem conter alguma "célula explicativa. A sua estrutura básica é a mesma, mas o conteúdo da célula já não é o mesmo e pode variar[3]" (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 59).

3 Se o objetivo fosse analisar uma soma considerável de narrativas Ka'apor, mais profundamente, talvez fosse provável concluir que os dois autores estariam certos neste ponto. Mas o verdadeiro contraste de pontos de vista não reside aqui. O autor britânico não estaria de acordo com o empreendimento estruturalista, pois o "mito já não podia ser visto como se estivesse atado ao resto de sua estrutura social como Malinowski (para a análise funcional) e Lévi-Strauss (para a análise estrutural)" (GOODY, 2012, p. 58). O mito, especialmente através do escopo que é o projeto analítico levi-straussiano, foi alvo de crítica em "*Mito, o ritual e o oral"* (2012). A análise da versão única do mito foi o ponto de partida para a crítica.

Quando Goody (Ibid.) aborda a questão da variação, que surge a partir da possibilidade da gravação de várias versões de um mesmo mito, esta situação tenta demonstrar como a concepção de estrutura é falível. O autor chega à conclusão, a partir do corpo gerado pelo uso do gravador e da consequente constatação da variabilidade de versões de um mesmo mito, de que a noção antropológica de "estrutura"[4] se dissolve, por não ser substrato de algo univocamente fixo. “Com variações consideráveis foi preciso levar em conta a mudança independente, a criação e a invenção” (GOODY, 2012, p. 58). O problema epistemológico talvez não se dissolva, mas “[como] na música, é o elemento sonoro que predomina, e no mito é o significado” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 77), não seria melhor reter a “criação e a invenção” e manter a noção de estrutura? Deixo em suspenso este desencontro teórico, para retornarmos ao assunto em pauta.

Tomemos um exemplo de variação desde a história de Sarakur, mito que apresenta a origem do cocar de penas Uirará. Este cocar atesta poder a quem o pode usar. Os guerreiros portam, normalmente, um exemplar em eventos propícios, com vista a mostrar aos demais presentes seu carismático senso de grandeza. Antigamente era com ele que se ia para a guerra (LÓPEZ GARCÉS, 2011, p. 33). A aplicação do artefato, aqui, serve como índice de autoridade. É feito de penas de , arara (*aracupetawa*) e japó (*japu*), de penas de saí (*arariresah*), penas do peito de mutum (*mitu rah*), e penas de anambé-azul (*howi me’e*), tem costura de algodão (*dimandedjuh)* e *curawá* (LÓPEZ GARCÉS et al., 2017, p. 723). É usado normalmente na festa do Cauim, e em outras ocasiões festivas. Na narrativa da origem deste objeto (*Sarakur rehe har ke* – a história de Sarakur) Mair, herói protomítico Ka’apor, depois de um episódio de descontentamento envolvendo mulheres tristes, falos cortados, roças queimadas e sob um sentimento de alguma ira para com seu irmão[5], o demiurgo cria o acessório plumário. Sarakur, uma ave de penas vermelhas (LÓPEZ GARCÉS, 2011, p. 31), viu seu irmão Mair fazer um cocar, e lhe pediu que fizesse um também. Mair, informou a Sarakur que precisaria de quatro dias para poder confeccionar este objeto. Depois do tempo de espera, este pássaro-humano retorna ao irmão e recebe o seu cocar de penas amarelas. Sarakur, ao colocá-lo, ouve o irmão que lhe diz que precisa de cantar e dançar como se fosse para

4 “As histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. Uma criação «fantasiosa» da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única - não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente. O meu problema era tentar descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente - e era tudo" (Lévi-Strauss 1978, p. 20).

5 Esta narrativa não está apresentada aqui em sua forma integral. Faço especial alusão ao cocar, que se apresenta no final do mito, por ser pertinente ao subtema em tela. Para a versão integral: do mito consultar: (López Garcés, 2011, p. 31-33).

guerrear para quando viesse o inimigo. Sarakur, sabia cantar e foi e voltou cinco vezes. Na sexta, cantando e dançando com força (ênfase aqui no cantar e dançar), sua cabeça pegou fogo. Ainda correu para água, mas acabou por morrer. E foi assim que Mair acabou com Sarakur[6]. Numa outra versão[7] deste mito, Sarakur, não canta nem dança. Este pássaro-humano entra em auto-combustão a partir do treino de guerreiro, tão somente (VALDEMAR KA'APOR, 2011, p. 31-33).

Etnografia (preliminar) da música dos pássaros

Registrados foram três demonstrações curtas de cantos de pajelança naquela manhã. Mas ali, no caminho da mata, e antes da volta para Xié, havia ainda o que ser feito. Um passo em frente e a flauta transversal de bambu (*takwar rayr*) que Herino Ka'apor traz consigo, sobe até ficar segura nas duas mãos, a um palmo do rosto. Já próximo de se ouvir o aerofone, diz o tocador: que vai entoar uma melodia intitulada howy me'ẽ, palavra ka'apor para anambé-azul[8] (*Cotinga cayana*) (KAKUMASU & KAKUMASU, 1988). Este, um pássaro característico da região amazônica, de porte intermédio, que chama a atenção pelo azul de suas penas. A plumagem azul-turquesa desta ave é também vista em vários ornatos plumários feitos pelos Ka'apor de antigamente. Um deles o já referido colar apito, o aerofone de penas (*wira'hu kangwer*), que para além das penas de cauda de arara, tem também as deste pássaro. *Howy me'ẽ* é *ijar*, dono/mestre de outros tantos pássaros (1988, p. 19). São cerca de trinta *Miasu ta*, que é o nome dado aos animais (neste caso, pássaros) sob tutela de um dono/mestre. Herino, diz então que vai "cantar na flauta". Depois de enunciar o nome do pássaro, que é o nome da música, dá início à execução desta no instrumento[9] (soprar flauta (*peju*) e

6 A versão do mito, foi proferida por um cacique da aldeia Xié numa oficina de identificação de objetos ka'apor. Atividade que ocorreu sob a coordenação das antropólogas Claudia Leonor López Garcés (MPEG), Laura Van Broekhoven (MNE), Mariana Françozo (MNE), no âmbito do projeto intitulado "Compartilhando coleções e conectando histórias" (2013-2014). Tratando-se de uma "colaboração institucional entre o Museu Nacional de Etnologia de Leiden, na Holanda, o Museu Paraense Emílio Goeldi e lideranças do povo indígena Ka'apor, no Brasil" (López Garcés et al., 2017, p. 714). Enquanto estagiário de IC no Museu Goeldi (2013-2017), estive, de alguma forma, ligado a este projeto: no registro áudio e na transcrição da oficina que aconteceu no acervo etnográfico Curt Nimuendajú (MPEG) em setembro de 2013, em Belém do Pará, e na edição vídeo de do material filmado da oficina no acervo de Leiden (NME).

7 Lévi-Strauss, aponta a forma como, muitas vezes, a variação de um mesmo mito é percebida pelos indígenas: "[...] apesar de tudo eles parecem ser aceites como verdade em alguns casos, com a única diferença de que um relato é considerado melhor e mais pormenorizado do que o outro. Noutros casos, os dois relatos podem ser considerados igualmente válidos, porque as diferenças entre eles não são percebidas como tais" (Lévi-Strauss 1978, p. 62).

8 "O macho é azul-turquesa-brilhante, com uma larga mancha roxa na garganta; a fêmea é marrom-acinzentada, inclusive na garganta e no peito. A fêmea difere de seus congêneres pelos olhos escuros e por ter as partes inferiores apenas levemente maculadas de tons escuros. Os machos voam entre as copas de árvores emergentes em ruidoso bater de asas, produzindo um som característico proveniente das primárias modificadas, comuns ao gênero Cotinga e a outros anambés. Cantam com o píleo e o dorso arrepiado e a cauda aberta em leque." (ver anambé-azul (Cotinga cayana) | WikiAves - A Enciclopédia das Aves do Brasil, [s.d.]). Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/anambe-azul>

9 Entre *howy me'ẽ,* soaram mais dois cantos de flauta. Começa Herino com um excerto da melodia de namoro, música de apaixonado - enamohare-ke a-yhare, e, logo após ao anambé-azul, termina esta abertura com xibé - wuti kwaké, uma melodia

se escuta: [ver transcrição para partitura anexo]. Depois desta abertura, o cantador de flauta diz upá, que é o mesmo que dizer: finalizei.

Em seguida Chaí, o pajé de Paraquí, lembra o cantador Xuperá, também da mesma aldeia, que cante "uma de passarinho". Xuperá é especialista em cantos de pássaro, e está junto ao pajé e ao mestre de flauta não por acaso. Foi invitado a estar presente por ser conhecedor da cantoria. Herino convida Xuperá a entoar o canto Arapasú (pica-pau). Enquanto se prepara, ouvem-se Chaí e o mestre da flauta, que batem nas suas pernas, para espantar as mutucas (*tibanidae*) que incomodam. Neste interím, soa a voz de Xuperá no canto Arapasú Titik: "Ê! Hê! ê Hê! Rapasu Titik[10]! Ê! Hê! Koto Koto katumé! ê Hê! ê Hê! [...]"

Entretanto, Herino, diz que o canto é sobre um "picapauzinho que gostaha debaixo do capoeiro comeno tapuru". Alimentava-se assim de uma larva de mosca varejeira (*Dermatobia hominis*). *Arapasú titik* é considerado Miasu ta. Ave que está sob a proteção de Ijar dono/mestre Arapasu Iankã pirã te, que é um pica-pau-de-peito-vermelho (KAKUMASU & KAKUMASU, 2007, p. 22), protetor de outros tantos pássaros.

Depois deste testemunho oral, Xuperá mostra intenção de seguir com um segundo canto. E, antes sequer que o gravador fosse apontado para o cantador especialista, já se escutam as primeiras articulações vocais. Entra o canto Kankã, onde o referente é também um pássaro: "Ê! Hê! ê Hê! Ê! Hê! Kankã We Ê! Hê! Kankã We nhe ta! Wera Tai'are Jande! [...]"

Da "família Falconidae (*Falconídeos*), o caracará-cancão", segundo a tradução de Kakumasu e Kakumasu (2007, p. 21), é o Kankã na língua ka'apor. Uma ave de rapina, conhecida em português como carcará, cujo os Ka'apor reconhecem ter agencia xamanística. Findo o canto, Herino imita o pássaro. Cria uma representação sonora que tem como referente o chamado da ave. E reproduz: "Kah kah kah kah". Este não pode ser um exemplo onomatopeico, porque a manifestação sonora do predador voador é: canto/fala. Consiste num dono/mestre, que opera como animal-pajé. Refere-se a este Ijar como um sujeito que "carrega muitos pássaros". Dentre os "subordinados" (Ibid.) estão o Tucano, a Arara e muitos outros. Termina por esclarecer que o canto,

cujo o tema é a farinha molhada. Informamos que estes exemplos (instrumental de flauta: enamohare-ke a-yhare, e wuti kwaké), estão para lá do objeto aqui tratado, e por isso serão indexados noutro momento. Por enquanto nosso foco está com a música dos pássaros. Fica evidente que a edição é uma espécie de manipulação ao serviço da etnografia, e aqui necessária.

10 Este canto (aqui apenas um fragmento transcrito) carece de tradução linguística mais acurada. Mas assim de forma geral, este, aparentemente, trata de um episódio onde um pica-pau amazônico, pica-pau-de-pescoço-dourado ou o pica-pau-manchado (KAKUMASU & KAKUMASU, 2007) se alimenta de uma banana-maçã (Ibid.). Isto se levássemos à letra a tradução: onde, por exemplo, katumé, seria então o equivalente português desta fruta.

que Xuperá acaba de executar, enuncia que o Kankã "é o chefe dos pássaros. Nós chamamos kamkã, branco fala gavião e o gavião cancão", conclui Herino.

Posto que Xuperá se prepara para entoar um último canto de pássaro, por instantes, é interrompido o momento conversacional. Ouvimos, logo no início desta situação particular de interação verbal (DURANTI, 1992) e de ontologia relacional acústica (acustemológica) (FELD, 2018), *howy me'ẽ* no formato "canto de flauta". Agora o cantador, mestre no repertório de cantos de pássaros, anuncia que será a vez de *howy me'ẽ*, em sua versão cantada vocalmente. Dá-se início ao canto: "Ê! Hê! ê Hê! Hoowy me'ẽeeie! ê Hê! Aah! Hoowy Me'ẽeiee! Hooowy me'ẽ ehte'e Ehma Wera Ê! Hê! ê Hê! […]"

Termina o canto, e forma-se uma dúvida que concerne ao discurso cosmológico dos pássaros e suas ramificações. Xuperá, reforça que *Howy me'ẽ* é um passarinho azul, tema principal da melodia que se acaba de ouvir. Cumprindo-se esta curta sequência de cantos, é colocada uma questão sobre a acepção ontológica referente ao repertório de pássaros. A dúvida consiste em saber se o conjunto de cantos, que o constitui, tem alguma relação com o repertório de cantos xamanísticos. De outra maneira, se com estes cantos de pássaro, o espirito de alguma ave responde a "invocações" (SEEGER, 2015), tal como acontece no ritual xamânico. Em resposta, o que se fez saber é que entre tais repertórios não existe nenhum tipo de relação. Sendo a resposta à pergunta um não literal, quando diz Xuperá, "Não, vem não. Só esse cante dos pássaros mesmo". Os cantos de pássaro, são outra coisa que os cantos de pajelança. Confirma Herino "Isso aí é só pra [diversão]. Agora o que ele [pajé] cantou é diferente." E prossegue: entra no tema da pajelança para marcar diferentes escalas do discurso cosmológico ligado ao repertório de cura[11].

Sore este ponto gostaríamos de ressaltar: ainda que os Ka'apor percebam os repertórios de pássaro, e xamanístico, como distintos, parece haver pelo menos um elemento em continuidade entre os dois. Os Ijar/donos/mestres dos animais e da floresta são sujeitos que operam na arena xamânica. Destes, há um número razoável de pássaros. Alguns com condição de pajé, e, como ijar, estão também incluídos nos cantos dos pássaros. Vimos aqui dois exemplos: *howy me'ẽ*, e *kankã*, mas parece haver muitos mais.

Este ponto, remete a um episódio incluído no primeiro volume do clássico trabalho de

11 Herino, aborda neste ponto, o tema da pajelança, que é central no nosso estudo. Entretanto, por razões de espaço, esta situação conversacional ligada aos atributos xamanísticos, será explorada (etnograficamente) noutro momento.

Malinowsky: "*Coral Gardens and Their Magic"* (2013), por reunir a agencia de pássaros, cantos e magia. Os Trobirandezes também não reconheciam quaisquer atributos mágicos aos seus cantos de pássaro. Todavia, e apenas para citar um exemplo, o canto *kabwaku*, é um canto de pássaro trobirandes. O kabwaku é uma ave cujo o canto é imitado: "some of the natives are able so marvellously to imitate this bird that I often wondered whether I were listening to art or nature." (MALINOWSKI, 2013, p.135) O *kabwaku* é cantado para auxiliar no desenvolvimento dos cultivares, fazendo deste não somente um canto de pássaro, mas igualmente um canto de cultivo. Mesmo que os trobirandes afirmem que este canto não se trate de uma fórmula mágica "megwa (magia) [...]; yet it undoubtedly has a magical "look" about it, and it is not only allowed at planting; it is, to a certain extent, regarded as indispensable to the welfare of the planted tubers. It "makes the taytu grow well" (ibid.).

Considerações finais

Os cantos de pássaros Ka'apor podem não ter nada de "mágico", mas os pássaros Ijar a quem os cantos fazem referência, a estes, é atribuído poder agentivo extraordinário. Por este motivo são considerados guardadores de outros animais, podendo "carregar" muitos pássaros, como vimos.

Os atributos mágicos do canto a que Malinowski se refere, têm como finalidade a boa produção de cultivares. Faz lembrar outra característica relacionada com alguns mitos Ka'apor que já abordamos. A relação mito e música. Há em seu repertório de cultivo, cantos que talvez possam operar no mesmo sentido "mágico", mas um canto particular deste repertório também combina mito e canto. A história de *Kujãmaje* (*Ijar* da roça) trata de coivara e a plantação de milho. O canto deste mito que é o mito) fala da eclosão deste cereal, que brota por via do rabo de Kujãmaje (GODOY, 2019), dele nasce sua filha e assim o milho. Tal como na história de *Aé* narrada por Mati, canto e mito se misturam.

A relação mito e música, levantada por Lévi-Strauss (1978), que os britânicos acham ser muito equivocada, pois a percebem como "arbitrária" (p. 85), é, para o autor francês, de similaridade e contiguidade (p. 65). O autor dá o exemplo musical do tema principal e sua variação e a forma como se escuta: "cada variação tem um sabor musical que lhe é próprio, se se conseguir relacioná-la inconscientemente com a variação escutada anteriormente" (p.72). Assim a estrutura da música vai beber na estrutura do mito. "Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. [...] É exatamente como

se, ao inventar as formas musicais específicas, a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico" (Ibid.). A relação trazida pelo antropólogo só peca pelo o ponto de referência musical. Levi-Strauss, quando fala de música está a referir-se à música ocidental tão somente.

Repetindo-se o rito do gravador em mãos, se estas manifestações aurais (mitos e cantos) fossem enunciadas e registradas novamente, certamente a variação seria um dado em evidência. Várias versões de um mesmo mito, várias versões de uma mesma música: a variação. O gravador: o agente motôr que evidencia a flutuação e a diferença nas enunciações. Por consequência, não haveria como discordar de Goody quanto à impossibilidade da versão única de um mito. Até mesmo, Lévi-Strauss aponta, de forma geral, que a diferença entre relatos (e porque não, cantos) pode ser reconhecida e admitida segundo sua qualidade; ou onde as diferenças "entre [relatos] não são percebidas como tais", aceites as diferentes versões, reconhecidas como validas entre muitos grupos (1978, p. 62). Enquanto isso, o conceito de variação tem em si contido a implícita noção de decorrência. É um corolário, consequente de algo, se varia é porque varia de alguma coisa. Sempre tem um eixo, alguma substancia do qual o relato ou o canto provém.

Depois de uma primeira parte dedicada à mitologia com artefatos plumários, pássaros e cantos, e de uma segunda parte com exemplos etnográficos relativos ao repertório de cantos de pássaro, podemos afirmar, que os pássaros não só povoam densamente o pensamento cosmológico ka'apor, como são sujeitos com agência num campo relacional aural tudo menos antropocêntrico.

Referências

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/Escrito. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. v. 11. p. 32–57.

CAMARINHA, Hugo Maximino. **Entre o Voo e Pouso de Yapucani e os Repertórios Musicais Xamanísticos do Povo Ka'apor**. 2019. Dissertação de mestrado – UFSC-, Florianópolis, 2019.

DURANTI, Alessandro. La etnografia del habla: hacia una lingüística de la práxis. **Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge**. [S.l: s.n.], 1992. v. 4. p. 11.

FARINA, Almo. **Soundscape Ecology**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2014.

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

_____. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: **Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology** Intersezioni Musicali. 2017.

GODOY, Gustavo. **A conexão e o canto: sob a essência da tradução**. 28 nov. 2019a.

_____. **História de Aé - contada por Mati/Sarumã-ru**. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1E4zP7l1090>. Acesso em: 31 ago. 2021b. , 4 nov. 2019

GOODY, Jack. **Mito, o ritual e o oral**. 1ª edição ed. [S.l.]: Editora Vozes, 2012.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.

KAKUMASU, James Y.; KAKUMASU, Kiyoko. **Dicionário por tópicos urubú-kaapor-português**. Brasília: FUNAI/SIL, 1988.

KOHN, Eduardo. **How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human**. Berkeley: University of California Press, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: University of Toronto. Edições 70, 1978.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor et al. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka apor. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 12, p. 713–734, 2017.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Coral Gardens and Their Magic**. [S.l.]: SEVERUS Verlag, 2013.

MARIUZA KA'APOR; VALDEMAR KA'APOR. **Ka'apor ma'e panu ha ke - A palavra dos moradores da mata: Narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor**. Belém, PA: MPEG, 2011.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. **Revista de Antropologia**, v. 60, n. 2, p. 342–355, 2017.

OCHOA, Ana María. **Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Sign, Storage, Transmission. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, v. 17, n. 17, p. 237–260, 2008.

_____. **Por que cantam os Kĩsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, tex.ids= stengers2018a, n. 69, p. 442, 27 abr. 2018

_____. Reativar o Animismo. **Caderno De Leituras**,v. 62, n. chão da feira, p. 15, 2017

TSING, Anna. **The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in the Capitalist Ruins**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

VANSINA, Jan. Oral Tradition. A Study in Historical Methodology (Partes I, II e IV). London: Routledge, 1965. p. 1-18;19-30;40-46.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, 1996

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 345–400.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

"ANGOLA CHAMA SEU POVO, CHAMA EU CHAMA, VAI CHAMAR DE UM A UM" REFLEXÕES MUSICAIS, PEDAGÓGICAS E SOCIOLÓGICAS ACERCA DA CAPOEIRA ANGOLA

GT13 MUSICALIDADES AFRODIASPÓRICAS EM CONTEXTOS URBANOS: DIÁLOGOS ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL"

Monica de Oliveira (Unirio)
moniavila@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar um pouco da atmosfera lúdica da Capoeira Angola, e pensá-la como prática educativa sociopolítica. A Capoeira Angola é reduto de preservação de tradições culturais e filosóficas africanas, e por isso apresenta uma metodologia de ensino-aprendizagem particulares, ricos de simbologias e recursos pedagógicos específicos. A música da Capoeira Angola, que faz parte das tradições da diáspora, é apresentada aqui com o seu sentido comunitário e inclusivo, ressaltando seu potencial pedagógico.
Palavras-chave: música de capoeira, música afrodiaspórica, racismo na escola, educação musical

"Angola chama seu povo, chama eu chama, vai chamar de um a um" Musical, sociological and pedagogical reflections about Capoeira Angola

Abstract: The aim of this article is to present some of the playful atmosphere of Capoeira Angola, as well as to think of it as a socio-political educational practice. Capoeira Angola is a stronghold for the preservation of African cultural and philosophical traditions, and therefore presents a particular teaching-learning methodology, rich in symbolism and specific pedagogical resources. The music of Capoeira Angola, which is a part of the traditions of the diaspora, is presented here with its sense of community and inclusivity, highlighting its pedagogical potential.
Keywords: capoeira music, afrodiasporic music, racism at school, musical education

Introdução

A música da capoeira está intrinsicamente conectada ao movimento corporal da capoeira, e possui o poder de induzir ao gesto de uma forma natural e espontânea, pois tanto o som quanto o movimento nascem juntos nesta cultura. Uma pessoa que não seja praticante de capoeira ao aproximar-se de uma roda por algum impulso de ver o jogo, sente vontade de mexer o corpo, participar de alguma forma, e muitas vezes começa a bater palmas sem nem mesmo perceber. A capoeira que pratico não se utiliza de palmas durante toda a roda, somente em poucos momentos bem específicos, e ela é conhecida como Capoeira Angola. Muitos acreditam que a Capoeira Angola seria uma capoeira mais "lenta", mas isso não traduz a verdade, muito embora sua bateria seja mais cadenciada do que a bateria da capoeira conhecida como Capoeira Regional, pelo fato de

contar com três berimbaus preferencialmente, Berra-Boi, Gunga e Viola, e os três tocarem simultaneamente toques distintos entre si, fazendo com que a sonoridade fique completa. As nomenclaturas dos berimbaus podem variar mesmo dentro da Capoeira Angola, assim como o posicionamento destes na roda, de acordo com cada mestre, como muitas vezes ocorre na cultura popular. Os diversos motivos que fazem com que hoje a bateria de Capoeira Angola procure preferencialmente contar com três berimbaus e uma bateria completa em suas rodas, enquanto que a Capoeira Regional utiliza tradicionalmente uma bateria mais reduzida, com um berimbau e dois pandeiros, aparecem com riqueza de detalhes e de forma bastante elucidativa no livro "É Preta, Kalunga" da Rosângela Costa Araújo, a Mestra Janja, (2015) para todos os que pretendem se aprofundar neste terreno.

Este artigo visa oferecer uma pequena mostra do rico universo musical, comunitário e afrodiaspórico que a capoeira possui, assim como refletir sobre práticas educativas inclusivas. Em minha pesquisa de mestrado, concluído em 2019 pelo PPGM da Unirio, dissertei sobre o processo de invisibilidade enfrentado pela cultura africana, afro-brasileira e indígena no ensino de música das escolas regulares, e muito embora estivesse especificamente abordando a música eletrônica afro-americana, a música de pista, um contexto sociológico e geopolítico acerca deste panorama musical, como quais camadas da sociedade o produzem, alguns aspectos mercadológicos que o cercam, assim como diversas possibilidades pedagógicas[1] (OLIVEIRA, 2019) plausíveis de serem utilizadas em salas de aula, foram igualmente apresentados.

O processo de invisibilidade enfrentado pela música eletrônica afro-americana, é exatamente o mesmo enfrentado por toda produção cultural africana e indígena em um primeiro momento, e posteriormente afro-brasileira; desde o início, quando ela começa ainda a ser produzida aqui de forma incipiente, em um país distante ainda de tornar-se uma República. Neste presente artigo, pretendo abordar um pouco sobre o universo musical e sociológico da capoeira, e também acerca das tais possibilidades pedagógicas marcantes que esta cultura apresenta, visando tornar o repertório musical escolar cada vez mais inclusivo, assim como aprofundar o conhecimento sobre elementos da cultura produzida no país.

[1] O termo “possibilidades pedagógicas” foi apresentado na mencionada pesquisa de Mestrado, referindo-se a músicas que apresentam um forte potencial pedagógico, mas que permanecem um tanto que subutilizadas, invisibilizadas no sistema de ensino formal de música das escolas regulares, por motivos sociológicos diversos.

Ancestralidade lúdica como instrumento de construção de novos territórios sonoros

A circularidade, a capacidade de desacelerar do ritmo diário e ouvir o mestre, a repetição de movimentos que sempre se renovam e, muito especialmente aqui, a musicalidade, são parte das experiências básicas que se vivencia na prática da Capoeira Angola. Sobonfu Somé, escritora natural de Burkina Faso, afirmava que "na vida tribal, a pessoa é forçada a diminuir de ritmo, a vivenciar o momento e comungar com a terra e a natureza. Paciência é essencial. Ninguém na aldeia parece compreender o sentido da pressa" (SOMÉ, 2007, p. 21). Essa ausência de pressa da vida em uma aldeia de Burkina Faso que nos narra Somé, é um conceito valioso para a Capoeira Angola. De uma maneira ou de outra haverá a necessidade de diminuição do ritmo diário, para que a fruição de sua prática possa ser completa, e isso costuma ser um valor lembrado por muitos mestres na hora de passar seus ensinamentos aos seus alunos. "Sem pressa de golpear o oponente, sem cobrança, sem ataque" costuma repetir incansavelmente, o meu próprio mestre de capoeira, o Mestre Marrom, Henrique Anastácio de Jesus, natural de Itabuna, Bahia, mas vivendo desde a adolescência no Rio de Janeiro. Para ele, assim como para muitos mestres de Capoeira Angola, a espera para a construção do golpe é um valor primordial.

Sou praticante de Capoeira Angola há alguns anos, do Grupo Ngoma de Capoeira Angola, dirigido pelo Mestre Marrom, e a inspiração para escrever este artigo surgiu a partir de um evento organizado por ele, no qual tive a oportunidade de participar. O evento aconteceu na comunidade da Babilônia, no Leme, bairro do Rio de Janeiro, e contou com um convidado especial da Bahia, Mestre Roxinho, que desenvolve um trabalho de valorização e resgate de valores africanos. Mestre Roxinho é natural da Ilha de Itaparica e seu grupo, o Escola de Capoeira Angola Mato Rasteiro, assim como o grupo do Mestre Marrom, possui representação internacional em diversas cidades e continentes. A musicalidade social experimentada durante este evento, trouxe a inspiração para escrever sobre territórios sonoros possíveis de se experimentar uma prática musical que visa a coletividade, que visa a continuidade de tradições africanas e por isso estão carregadas de simbologias de valorização desta cultura. São práticas que se ampliam e se ligam a outras práticas, pois "a música, sempre entendida como parte das artes musicais, é, sem dúvida, uma das expressões mais presentes na cultura afro-brasileira e se relaciona, geralmente, com outras linguagens artísticas" (CANDUSSO, 2009, p.60).

As culturas africana, afro-brasileira e indígena ainda aparecem de forma muito tímida, quando não nula, no sistema de ensino formal de música, a despeito da lei que obriga essa implementação ter sido promulgada em 2013[2]. Há alguns anos trabalho com o ensino de música em uma escola regular, no Ensino Fundamental e tenho percebido o quanto a competitividade e a pressa em se atingir os objetivos de uma aula específica, podem ser potencializados no sistema escolar. Existem diversos mecanismos de cobrança em operação, e talvez o maior de todos seja a temida prova, o momento do teste. Outras cobranças também se fazem presentes na vida escolar, como em relação ao comportamento, o ordenamento dos assentos nas salas de aula e até mesmo as separações entre as turmas, apenas para citar alguns exemplos específicos. Compreende-se que determinadas cobranças de resultados sejam necessárias no sistema educacional, mas reflexões sobre os processos que possam complementar ou mesmo atualizar o sistema vigente, são igualmente importantes, pois é a partir da reflexão crítica que surgirá a alteração efetiva que visa transformar falhas identificadas. Entretanto, a aplicação dessas alterações costuma esbarrar na dificuldade em se detectar exatamente o que necessitaria ser modificado.

> Sabemos que há algo metido na penumbra, mas não o divisamos bem. A própria 'miopia' que nos acomete dificulta a percepção mais clara, mais nítida da sombra. Mais séria ainda é a possibilidade que temos de docilmente aceitar que o que vemos e ouvimos é o que na verdade é, e não a verdade distorcida (FREIRE, 2014, p. 123).

O ato de ensinar algo a alguém não acontece isento de ideologias, mas o reconhecimento desta verdade parece ainda pouco concreto e até mesmo problemático muitas vezes. As preocupações nas aulas de música parecem ser sempre as mesmas, a afinação, o ritmo preciso visando sempre a melhor performance que seja possível fazer, demandas específicas que são necessárias pois a música parece existir na escola para satisfazer uma certa expectativa de uma bela apresentação em alguns momentos do ano, que surge tanto entre alunos, como entre professores, pais e direção da escola. Realmente, a performance faz parte da vida de um músico, mas é apenas um dos aspectos que fazem com que a música seja considerada uma matéria importante de ser ensinada em escolas regulares. Existem outros fatores, equivalentes em importância, reveladores de novos territórios sonoros, novas realidades, coisa que os valores mais ligados aos aspectos técnicos musicais, que se prendem a uma visão mais eurocêntrica do fazer musical, não poderiam suprir.

[2] Lei 10639/03 promulgada durante o governo Lula e que obriga o ensino das culturas africana, indígena e afro-brasileira nas escolas.

> Há, porém, um sentido no qual a música pode ser vista como um objetivo, "lá de fora", até certo ponto independente de nossas preferências e preconceitos particulares. Isso é importante pois é na autonomia de objetos ou eventos musicais que a educação musical tem algum espaço de manobra. Se vamos aceitar que aquilo que percebemos é totalmente moldado pelo que acreditamos, então não podemos nem aprender nem ensinar. Poderíamos ser habitantes mecânicos de um universo automático, onde tudo funciona conforme regras preestabelecidas (SWANWICK, 2014, p. 126)

A ideia de uma musicalidade que resgata tradições e se volta para o coletivo, está sempre bastante presente na Capoeira Angola, onde as letras das músicas seriam idealmente pensadas para cada momento, impondo uma intencionalidade no ato de cantar e criando uma ambiência coletiva ao invés de um palco para que algum solista virtuoso possa executar sua arte.

> Portanto, a partir do exame dos cantos da capoeira, buscamos mostrar estas vinculações. Também aqui nos interessa mostrar que a importância destes cantos se dá em função de serem fundantes do rito. Assim, enquanto a ação educativa é definida como sendo o espaço onde se torna manifesta a educação fática, e a educação latente, simbólica, que é feita através dos mitos, do respeito aos ancestrais, de ética, do corpo (ARAÚJO, 2015, p. 94).

Durante o evento o sentido comunitário foi experimentado desde o preparo da comida em conjunto, que precisa começar no dia anterior, até as palestras sobre a beleza de se cantar com intenção nas rodas, tudo favorecia uma ampliação do nível de consciência sobre si próprio, sobre os outros e também sobre o fazer musical, assim como sobre a prática de capoeira. Uma oportunidade de experimentar tradições africanas que visam o coletivo e o compromisso com a comunidade a qual se pertence, pois sabe-se que "a cultura da África negra é eminente coletiva, fato que não significa a negação da identidade individual" (LEITE apud CANDUSSO, 2009, p. 68). São valores preservados cuja presença no sistema educacional de forma mais evidente e nominativa, poderia beneficiar tanto a comunidade escolar quanto a sociedade como um todo. Daí a importância de se criar conexões, seja através de workshops específicos, aulas, cursos de formação, palestras, debates ou rodas de conversa tanto para estudantes quanto para professores, com mestres e mestras da cultura popular, e mais especificamente, mestras e mestres de Capoeira Angola, que tanto se dedicam a preservação dessas práticas de valorização do coletivo. O termo "angoleiro" que aparece na citação abaixo, refere-se a como os praticantes de Capoeira Angola se autointitulam.

> É com base em tais princípios que a Capoeira Angola, ou melhor, os angoleiros apresentam as suas formas de educar, sempre envolvidos em vários percursos, concomitantes, e em meio a uma complexa movimentação corporal baseada no respeito e na complementação do que se faz com o outro. Aprende-se também a tocar os instrumentos que estruturam a base orquestral da sua prática, ou ainda a construção destes, seus significados e sentidos

> históricos-filosóficos, também expressos nos cantos que entoam demonstrando não apenas uma compreensão do mundo, mas, sobretudo, a partir deles, suas formas de interagir e negociar com este (ARAÚJO, 2015, p. 13).

Mestre Roxinho possui um site[3] que leva o nome do seu instituto, Instituto Bantu, onde se pode pesquisar mais sobre o seu trabalho que é bastante amplo. Certamente que seus alunos capoeiristas, assim como os do Mestre Marrom e de tantos outros mestres e mestras de Capoeira Angola, experimentam essas práticas do coletivo no dia a dia, uma filosofia de vida considerada essencialmente africana, enquanto aprendem a movimentação de capoeira, mas a ideia aqui seria a ampliação dessa troca de forma a envolver toda a comunidade escolar.

> Ressaltamos, ainda, que, ao distanciar-se destes elementos na compreensão sobre as formas de expressar-se artisticamente entre descendentes de africanos no Brasil, não apenas se perde muito do projeto folclorista do pensamento científico brasileiro sobre suas próprias bases culturais, como também se dificulta o reconhecimento sobre o lugar das nossas *africanidades* como base da autonomia cultural do Brasil no cenário mundial. Mas ainda, impede-se que crianças, jovens e adultos, negros e não negros reconheçam as formas de erudição presentes nas vivências em meio a tradições seculares, tomando-as mesmo nos contextos de novas construções científicas, nas quais o sujeito é parte integrante das próprias descobertas, impedindo-as de ter uma visão crítica sobre as nossas estruturas sociais e, nestas, as bases de produção e reprodução das desigualdades (ARAÚJO, 2015, p. 12).

O pulso circular e a afinação do mundo na roda de Capoeira Angola

A música há tempos transformou-se em um produto passível de comercialização, um bem de consumo, gerando rendimentos de alto nível e movimentando um mercado gigantesco, mas gerando também perdas incalculáveis.

> A música que previamente era feita por pessoas trabalhadoras, para a sua própria satisfação, podia agora ser levada por capitalistas, empacotada e vendida de volta para essas pessoas a um custo. Houve vantagens musicais nesse novo arranjo, primeiramente a música poderia viajar, atingir novas audiências de maneiras nunca ante sonhada. Mas com o surgimento da cultura de massa e suas consagradas estrelas veio também a consolidação do controle da cultura pela burguesia (RANDALL, 2017, p. 105, tradução minha)[4].

[3] https://www.institutobantu.org/nossa-historia (Acessado em 16 de agosto de 2021)

[4] Music previously made by working people for their own satisfaction could now be taken by capitalists, packaged and sold back to those people at a profit. There were musical advantages to this new arrangement. for one thing, music could travel and reach new audiences in ways undreamt of before. But with the rise of the mass media and its anointed stars came the consolidation of the bourgeoisie's control of culture

Esse controle exercido pelas classes dominantes sobre a cultura de uma forma generalizada, acarreta um aumento do nível de conservadorismo ao se pensar o fazer artístico, e dificulta a reflexão crítica sobre normas e regras preexistentes, pois naturalmente aquele que domina e comercializa algo, tenderá a atender as suas próprias preferências, em detrimento daquilo que porventura considere feio, desagradável ou primitivo. O gosto pessoal é uma construção social que favorece e amplia a naturalização de preconceitos, e algumas reflexões acerca deste tema foram apresentados na pesquisa de mestrado referida anteriormente. Outro ponto relevante apresentado naquela pesquisa são as "síndromes de enfraquecimento e renascimento", onde se vê a cultura produzida por afrodescendentes ser apropriada por um mercado de consumo de uma forma bastante predatória, que propiciam uma continuidade de práticas discriminatórias e impõem uma necessidade constante de reinvenção de si próprio.

> Esses ciclos de apropriação e revitalização impostos à cultura afro-americana, verdadeiras síndromes recorrentes, costumam ser reforçados pela representação de uma imagem negativa do negro no discurso da mídia hegemônica e implicam na transformação sistemática dos produtos culturais afro-americanos em algo de baixo valor artístico, até a sua posterior e inevitável aceitação, quase sempre transformados de sua essência inicial. Esse processo de rejeição, repressão, invisibilidade e posterior aceitação, surge ao longo da história de todas as manifestações culturais afro-americanas (OLIVEIRA, 2019, p. 31).

A música da capoeira é criada de forma coletiva, conforme vimos, e não se prende necessariamente às regras teóricas musicais vigentes. São texturas sonoras variadas que sempre existiram e continuarão a existir, e que podem mesmo desafiar os nossos ouvidos, nos lembrando sobre a tal pluralidade sonora do mundo.

> As formas sutis com as quais a teoria musical desfavorece as pessoas de cor são difíceis de perceber, apenas uma análise racial crítica, que é imperativa para que se confronte a injustiça racial da área, pode revelar algumas dessas desvantagens. Talvez a função mais importante da perspectiva racial branca seja manter o sistema como ele é (EWELL, 2020, p. 3, tradução minha)[5].

Uma das coisas que mais me impressionou em termos musicais nessa minha jornada diletante de angoleira, foi assistir o Mestre Zé Baiano cantar em rodas de capoeira. Ele possui algo

[5]The subtle ways in which music theory disadvantages POC (people of color) are harder to grasp, but a penetrating critical-race analysis, which is imperative in order to confront racial injustice in the field, can reveal some of these disadvantages. Perhaps the most important function of the white racial frame is to keep the system as it is

que um músico como eu almeja, mas não alcança facilmente. Ele consegue ir "atravessando" no ritmo, e segue atravessando, atravessando e de repente, como que em um passe de mágica, a melodia se reencontra com o pulso original, uma coisa extraordinária em termos musicais. Tê-lo visto fazendo coisas assim ao vivo nas rodas em que estive me faziam lembrar do famoso Bird, o saxofonista alto Charlie Parker. Parker possuía esse dom de ir criando frases melódicas que pareciam deslocar o pulso original de forma desconcertante, até unir tudo logo adiante, um efeito de mestre exercido com maestria. Entretanto, no meio da capoeira surgem muitas vozes ansiosas por "corrigir" esse "problema da cultura", por tentar ensinar a contar 1, 2, 3, 4 e encaixar a entrada do canto no "tempo certo", ao invés de se deixar levar pelo desconforto e ver se algo novo pode surgir a partir disso, uma nova forma de se voltar ao "tempo certo" ou um novo "um" para a canção. Em situações assim nota-se como os processos de apropriação, enfrentado por toda cultura afro-americana e indígena, operam, pois de forma sutil embora muito eficiente, a transformação de características originais, das raízes da cultura, e nesse caso específico, das raízes africanas de uma determinada cultura, vão sendo "corrigidas" através do tempo.

Um outro terreno musical pantanoso quando se pensa em unir a cultura produzida pelas massas com o universo acadêmico é a afinação. A necessidade de "afinar o mundo" parece uma constante na música, e com a música da capoeira não é diferente, o que pode acarretar verdadeiros choques culturais e dificultar o diálogo entre culturas diversas. Essa ausência de diálogo favorece o surgimento dos processos de apropriação constantes que a cultura afrodiaspórica enfrenta, e reforça a discriminação, além de travar a criatividade. Conheci amigos músicos, praticantes de capoeira, que expressaram o desejo de ajudar a "afinar" as rodas de capoeira, e desenvolveram inclusive cursos com esse intuito, o que envolve uma outra questão polêmica, o favorecimento financeiro a partir da transformação de valores de uma cultura específica.

> Nossos ouvidos já não estão demasiadamente treinados, viciados? Por que não subverter a escuta desse princípio ordenador dos sons que a afinação tende a inserir? Não seria o momento de encararmos esses sons aperiódicos, desafinados, desarmônicos, ruidosos e poluidores como possibilidades de fuga da própria escuta? (OBICI, 2008, p.52).

Obviamente que se formos ouvir uma orquestra sinfônica ou uma banda de jazz, uma harmonização de frequências de forma tradicional pode se fazer necessária, e obviamente que essas reflexões não visam invalidar nem a iniciativa pessoal de nenhuma mestra ou mestre da cultura popular, seja ela qual for, que resolvam apropriar-se de conhecimentos técnicos específicos de

maneiras diversas, nem tampouco os esforços de músicos em busca da afinação acurada, pois eu me incluiria entre eles até certo ponto. A ideia aqui seria uma ampliação de experiências sonoras possíveis, almejando tornar a sociedade mais tolerante a partir de práticas musicais distintas, a partir de uma escuta fluida e inclusiva, e através de "ouvir o outro" ir-se descobrindo a beleza de novas paisagens musicais.

Um momento lindo da vivência na Capoeira Angola, é ver um mestre afinando os berimbaus que comporão a roda. O Mestre Marrom costuma escutar o som com o arame solto e depois preso[6], e comparar com o som do outro berimbau, e o outro, até chegar na sonoridade certa. É um processo que envolve muita ludicidade pois as frequências são livres e não existe a referência de um diapasão marcando 440Hz, mas como que em um passe de mágica, a harmonização acontece e realmente os berimbaus passam a soar mais "afinados", porque estão mais conectados entre si, mais harmônicos. Todas as vezes em que presencio este ritual, penso que este pode ser um terreno fértil de ensinamentos sobre novas possibilidades sonoras na educação musical, e que todos esses mestres e mestras possuem um verdadeiro tesouro em suas mãos, que poderia ser compartilhado de forma mais concreta no ensino formal de música das escolas regulares. Termino este texto trazendo uma reflexão que muito me marcou, de um contramestre de Capoeira Angola de nome Zara, durante o último evento de capoeira em que estivemos juntos: "a gente não recebe nada, mas a gente emana muita energia".

Conclusão

O objetivo deste artigo é trazer um pouco da atmosfera lúdica e repleta de significados e musicalidade que envolve a prática da Capoeira Angola, a partir da vivência em um evento específico ocorrido no início do mês de agosto do ano corrente. Nossa modesta colaboração seria no sentido de favorecer processos que ajudem a transformar a educação musical em uma ferramenta efetiva de mudança de práticas sociais discriminatórias, e pensar novos territórios sonoros que possam, além de oferecer uma sensação de pertencimento para estudantes afrodescendentes, enriquecer o repertório musical e pôr em prática a lei que versa sobre o ensino de culturas diversas

[6] Processo que envolve o ato de tocar o berimbau em si, onde tenciona o arame com algo parecido com uma moeda ampliada chamado de "dobrão", e bate-se com a baqueta no arame tensionado. Em seguida bate-se novamente com a baqueta no arame solto, sem a tensão do dobrão (nota da autora)

em nossas salas de aula.

> A capoeira é, para homens e mulheres capoeiristas, um espaço de autoconhecimento e de exercício de outras abordagens para as relações sociais mais abrangentes. Mosaico metafórico de diversidades e individuação, imprime estratégias e movimentos próprios, de recursivas temporalidades em ações que integram alegria, medo, cooperação, disputa, expectativas e esperanças. Quando refletimos tudo isto à luz de uma realidade social de busca pela reconstrução das liberdades democráticas, intercalamos à permanência de estruturas que gostaríamos de vislumbrá-las no passado, uma vigorosa potência ruidosa para refletir o futuro (ARAÚJO, 2015, p. 6).

Impossível terminar este artigo sem agradecer a todos os mestres e mestras do Rio de Janeiro, pessoas da minha convivência, que travam uma luta diária para a preservação de valores ancestrais tão necessários, valores que atravessaram um oceano e conseguiram se manter vivos até os dias de hoje. Menciono aqui alguns desses mestres e mestras, além dos que trouxe ao longo deste artigo, embora temendo pecar pelo esquecimento. São eles: Mestra Cristina Nascimento, Mestre Manuel, Mestre Peixe de Caxias, Mestre Célio Urubú, Mestre Claudio Chaminé, Mestre Angolinha, Mestre Japa, entre tantos homens e mulheres que lutam pela preservação e continuidade desta tradição. Iê, viva meu mestre!

Referências

ARAÚJO, Rosângela Costa (Mestra Janja). *É Preta, Kalunga: a capoeira angola como prática política entre os baianos: anos 80-90,* MC&G (Coleção Capoeira Viva, 2), 2015.

CANDUSSO, Flavia. *Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros.* Salvador, 2009. 244f. Tese. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

EWELL, Philip A. Music Theory and the White Racial Frame. *MTO A Journal of the Society for Music Theory,* vol. 26, nº 2, setembro, 2020

FREIRE, Paulo. *A pedagogia da autonomia.* Editora Paz e Terra, 2014.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da Escuta, Mídias e Territórios Sonoros.* Rio de Janeiro: FAPESP, 2008.

OLIVEIRA, Monica de. *A música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar.* Rio de Janeiro, 2019. 107f. Universidade do Rio de Janeiro/Unirio - PPGM

RANDALL, Dave. *Sound System: the political power of music.* Pluto Press, 2017.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade.* Editora Odysseus, 2007.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação.* (tradução Marcelli Silva Stauernagel), Grupo Autêntica, 2014.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A COLONIALIDADE PRESENTE NA UTILIZAÇÃO DO MÉTODO O PASSO EM OFICINAS DE PERCUSSÃO DE BLOCOS CARNAVALESCOS DO RIO DE JANEIRO

GT 13 "MUSICALIDADES AFRO-DIASPÓRICAS EM CONTEXTOS URBANOS: DIÁLOGOS ENTRE A ETNOMUSICOLOGIA E A EDUCAÇÃO MUSICAL"

Resumo: Partindo de premissas decoloniais para o ensino da música, o texto debate alguns problemas na utilização do método O Passo em oficinas de percussão para blocos de carnaval no Rio de Janeiro. Será apresentado principalmente a questão de o método impor uma estrutura de apoio baseada nas pulsações regulares, o que entra em ruído com muitas das musicalidades afro-diaspóricas trabalhadas pelas oficinas. A partir de conceitos como suingue e apoio e ressignificando o conceito de síncope, demonstraremos as consequências coloniais da execução de sonoridades afro-diaspóricas a partir do movimento proposto pelo método O Passo.
Palavras-chave: O Passo. Decolonialidade. Percussão. Ritmo. Bloco de carnaval.

Title title title

Abstract: Starting from decolonial premises for music education, the text discusses some problems in using the "O Passo" method in percussion workshops for carnival Blocos in Rio de Janeiro. Mainly, the issue of the method imposing a support structure based on regular beats will be presented, which enters in a collision route with many of the Afro-diasporic musicalities worked on by the workshops. Based on concepts such as swing and support and reinterpreting the concept of syncope, the colonial consequences of the execution of Afro-diasporic sounds from the movement proposed by the "O Passo" method will be demonstrated.
Keywords: O Passo. Decoloniality. Percussion. Rhythm. Bloco de carnaval.

Introdução

O método d'O Passo é muito utilizado entre as oficinas de percussão de blocos carnavalescos no Rio de Janeiro. As oficinas dos blocos Sargento Pimenta, Monobloco e Quizomba estão entre as maiores desse tipo na cidade e são apenas alguns exemplos de espaços que trabalham musicalidades afro-diaspóricas através do método criado por Lucas Ciavatta. Enquanto um dos professores da oficina de percussão do Multibloco, tenho contato direto com a experiência da utilização do método em um contexto como este desde 2008. Começamos a oficina do Multibloco utilizando O Passo como ferramenta de ensino, mas com o passar dos anos, fomos abandonando a sua utilização pela percepção de alguns problemas. A partir de um aprofundamento no debate sobre a decolonialidade no ensino da música (BATISTA, 2018), houve a percepção de que esses problemas observados tinham relação direta com uma colonialidade das musicalidades afro-diaspóricas: apesar de abordar musicalidades-

outras, o método ainda o fazia a partir de modelos epistêmicos hegemônicos (MALDONADO-TORRES, 2018). Discutiremos neste texto então, algumas potencialidades do método O Passo que o levaram a ter uma extensa utilização em oficinas de blocos carnavalescos; os problemas que observamos na sua utilização dentro do contexto da oficina do Multibloco; e finalmente algumas propostas alternativas à utilização do método.

O Movimento d'O Passo como uma referência dissonante

O método d'O Passo consiste em realizar uma série de movimentos corporais que acompanham as pulsações regulares de determinado compasso, e de suas subdivisões. O primeiro tempo de cada compasso é marcado com um passo à frente, e outros passos voltando para a posição inicial marcam os demais tempos do compasso. Pegando como exemplo o compasso quaternário, que é o mais utilizado no contexto das oficinas dos blocos: é dado um primeiro passo à frente para marcar o primeiro tempo do compasso; em seguida a outra perna dá um passo à frente para marcar o segundo tempo; a perna que marcou o primeiro tempo volta com um passo para trás no terceiro tempo; seguida pela outra perna, voltando o corpo para a posição inicial e possibilitando um novo passo à frente para iniciar o próximo compasso. Esse movimento é realizado durante a execução do instrumento, gerando uma referência baseada nos tempos regulares de cada compasso. Além da referência dos tempos marcada no contato do pé no chão, há ainda a realização do movimento de dobrar o joelho e deixar o corpo cair de um passo para o outro no momento exato do contratempo, criando assim uma referência a mais. Dessa forma o corpo vai se movimentando dentro da dinâmica do compasso e o/a instrumentista pode sentir organicamente a relação da sua execução com a estrutura de pulsações regulares.

Uma das contribuições de realizar esse movimento durante a execução do instrumento é criar uma referência para se assimilar a estrutura sonora da execução dentro da estrutura de pulsações regulares. Uma vez absorvida a execução dentro dessa referência, bastaria então realizar o movimento corporal corretamente para "achar" o "encaixe" da execução de determinado instrumento em relação a outros que estejam sendo executados simultaneamente. Não se trata apenas de uma avaliação racional pois utilizando o corpo é possível sentir relação da execução com os tempos do compasso.

A bateria de um bloco de carnaval executa na maior parte do tempo um recurso denominado

pelos "insiders" de *ritmo*. Se trata de um recurso que consiste em uma sobreposição de sonoridades cíclicas. Muitos textos acadêmicos e não acadêmicos já se debruçaram sobre a descrição deste mecanismo. Araújo (1992) indica que essa organização fornece ligações com práticas musicais da África subsaariana, a denominando enquanto "African multi-part organization". Felipe Barros (2016) nos oferece uma boa descrição do ritmo, fazendo uma comparação com a *levada*, que é um termo utilizado para denominar cada uma das partes individuais que formam o ritmo:

> Para os ritmistas, se um único instrumento ou grupo de instrumentos iguais está tocando isoladamente, esses não estão em ritmo, mas sim fazendo sua levada. A produção do ritmo depende então da sobreposição das levadas e da produção da experiência multi-temporal [...] (BARROS, 2016, p.229)

Então se aparece uma dificuldade para o/a ritmista assimilar a execução correta da sua levada dentro dessa sobreposição polifônica que é a execução de um ritmo, O Passo aparece como uma ferramenta que pode ajudar a superar essa dificuldade. Uma vez que o/a ritmista absorveu a relação da execução da sua levada com o movimento d'O Passo, ela ou ele só precisa conseguir realizar esse movimento acompanhando a pulsação da bateria.

O que ocorre é que as pulsações regulares frequentemente não são boas referências para a internalização de muitas das musicalidades afro-diaspóricas presentes nas práticas dos blocos carnavalescos. O autor do método comenta da "quase totalidade de ritmos no Brasil estar organizada sobre esse tipo de compasso (compasso quaternário)" (Ciavatta, 2009, p.80), mas o que defendemos aqui é que essa afirmativa não está totalmente precisa. Essa totalidade de ritmos no Brasil comentada pelo autor pode "encaixar" dentro desse tipo de compasso, mas não está organizada sobre essa estrutura. Apesar de a pulsação regular estar presente, até de maneira significativa dentro desses ritmos, em muitos momentos ela se configura enquanto aquele momento denominado de síncope, para utilizar um termo dentro da tradição de escrita em partitura. Ou seja, em muitas ocasiões a pulsação regular é a dissonância e não a referência. O exemplo mais evidente é no maracatu de baque virado. Uma das dificuldades da execução do baque de marcação da alfaia no maracatu de baque virado é que a sua estrutura de apoios não corresponde às pulsações regulares.

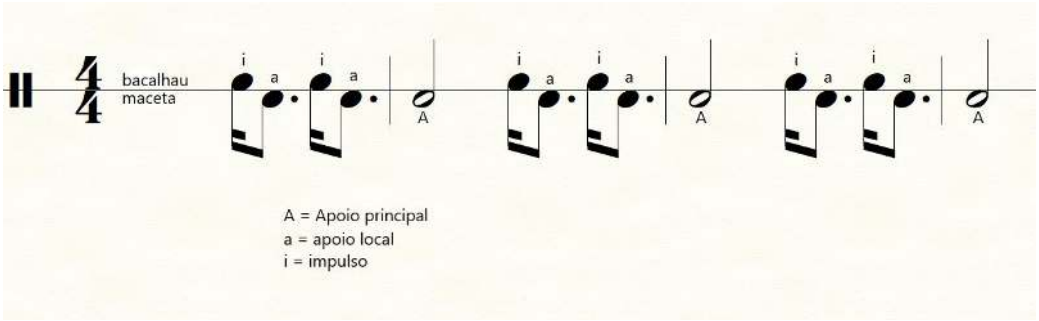


Figura 1 - Baque de marcação da alfaia presente nas nações de maracatu de baque virado e reproduzido em muitos blocos de carnaval do Rio de Janeiro[1]

Na estrutura sonora representada graficamente acima temos dois sons que sugerem uma disposição de apoios destoantes da pulsação métrica regular. O principal apoio coincide com a "cabeça" do compasso, mas há ainda dois outros apoios, que podemos denominar como secundários, que estão deslocados na distância que seria uma semicolcheia à frente da terceira e da quarta pulsação regular de um compasso quaternário. Na imagem acima destacamos no ciclo do baque de marcação: o apoio principal (A); os outros dois apoios secundários (a); e ainda duas sonoridades que se destacam enquanto impulso para cada um dos apoios secundários (i). Os quatro sons que antecedem o som mais longo também podem ser considerados uma sessão de impulso para o apoio principal.

Esse entendimento sobre a estrutura sonora do baque de marcação resulta da análise das durações de cada som: o som com maior duração assume uma característica de apoio sobre os demais; e os outros dois sons que têm uma duração média exercem uma força de apoio sobre os dois sons de duração mais curta. Os sons com maior duração são também os sons de maior intensidade pois o resultado sonoro do toque com a maceta é mais forte do que o toque com o bacalhau na técnica de execução da alfaia para o maracatu (repare na grafia que os apoios são sempre tocados com a maceta enquanto que os sons mais curtos são executados com o bacalhau[2]). Então a relação de apoio é reforçada por dois parâmetros: a duração e a intensidade.

Temos então a presença de dois apoios que não coincidem com a pulsação regular, mas se localizam em posições temporais muito próximas a elas, característica que por si só já pode dificultar

[1] Exemplo em vídeo nos primeiros 40 segundos do link: https://abre.ai/baquealfaia

[2] Para pessoas que não têm experiência na grafia em partitura para instrumentos de percussão, basta observar que cada bolinha posicionada no espaço superior significa um som executado com o bacalhau enquanto que cada bolinha no espaço inferior corresponde a um som executado com a maceta.

a assimilação por parte de pessoas que não são familiarizadas com a sonoridade do maracatu de baque virado. Se essa execução ainda for acompanhada pelo movimento d'O Passo que reforça as pulsações regulares, realizar a execução desse desvio suave fica ainda mais difícil conforme pudemos observar na experiência da utilização do método durante as oficinas de percussão do Multibloco. Tínhamos muito mais dificuldade em realizar uma boa execução do ritmo maracatu nas oficinas do Multibloco quando ainda utilizávamos o método d'O Passo.

O que pode ocorrer é uma assimilação distorcida que aproxima a estrutura sonora ao que seria mais familiar para uma escuta acostumada com ritmos que se apoiam sobre as pulsações regulares, reposicionando os apoios secundários para o que seria o 3º e o 4º tempos de um compasso quaternário. A execução do instrumento baseada nessa assimilação distorcida prejudica significativamente uma característica sonora marcante do maracatu de baque virado.

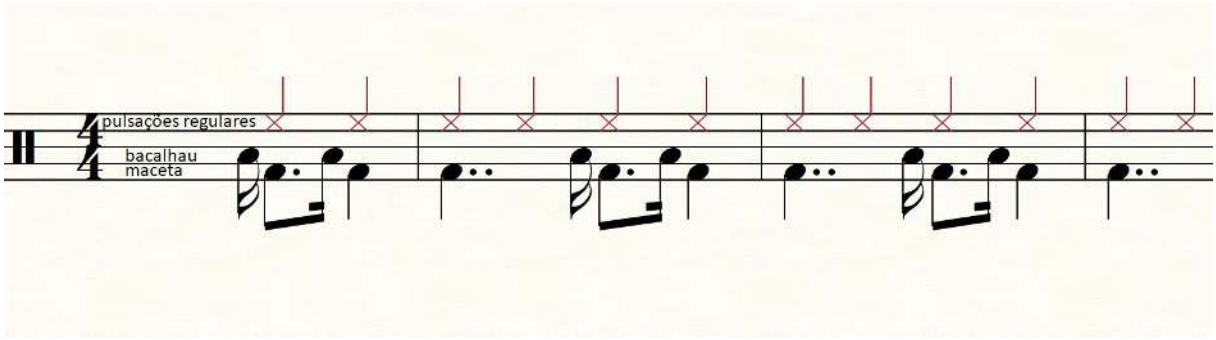


Figura 2[3] – Exemplo de execução distorcida pela assimilação incorreta da estrutura sonora do baque de marcação do maracatu de baque virado

A colonialidade presente na relação d'O Passo com a grafia em partitura

Por outro lado, mesmo que a estrutura de pulsações regulares não seja a base de muitos dos ritmos trabalhados, ela está presente em muitos níveis e conseguir realizar O Passo em simultaneidade com a execução do instrumento traz o benefício de conectar o seu corpo com a estrutura que é a base da escrita tradicional em partitura. Ou seja, mesmo que o movimento d'O Passo traga mais dificuldades do que facilidades em determinadas situações, ainda temos um benefício de certa forma

[3] Ouça esse exemplo a partir de 0:22 no link https://abre.ai/exemplos4-2

"teórico" na sua utilização: atingir uma compreensão orgânica do mecanismo por trás da escrita em partitura. Celso Alvim comenta que o método é uma "excelente ferramenta de 'alfabetização rítmica' e cria uma linguagem de comunicação rápida". Ciavatta adiciona ainda a perspectiva da autonomia através da escrita:

> De posse de uma ferramenta como a escrita este aluno pode, dentro ou fora do ambiente onde se dá o processo de ensino-aprendizagem, refazer sozinho, quantas vezes julgar necessário, o que foi vivenciado com a ajuda de seu professor. Isto representa tanto um ganho para o aluno, que estabelece uma relação mais sólida com o conhecimento, teórico ou prático, como para o professor, que pode assim dividir a responsabilidade pelo processo de ensino-aprendizagem com o aluno. (CIAVATTA, 2009, p.69-70)

Ou seja, sob essa perspectiva, ou objetivo, estaria justificada a maior dificuldade de realização de determinadas execuções com o método d'O Passo. O método não é apenas um facilitador de execuções, mas também uma ponte para a compreensão de um mecanismo teórico que pode "alfabetizar" o/a estudante. O método é especialmente potente nesse sentido em comparação a outras metodologias de "alfabetização" musical por utilizar o corpo. O/a aluno/a sente o mecanismo a partir do movimento e interioriza essa dinâmica de uma forma mais orgânica e profunda.

Mas é justamente a relação d'O Passo com a grafia musical que nos fornece a dica dos problemas epistemológicos envolvidos na utilização do método no contexto das práticas musicais afro-diaspóricas contidas nas performances das baterias dos blocos de carnaval. Executar uma levada de samba sobre a movimentação proposta pelo método significa sobrepor aquela sonoridade a uma estrutura métrica regular de pulsações e compassos herdada da escrita em partitura da tradição musical europeia. Como é comum acontecer em outras epistemologias eurocentradas, a escrita em partitura é tratada como uma ferramenta universal. Não há muita problematização da adaptação dessa grafia em música para outras musicalidades. A estrutura rítmica da escrita em partitura nasce em uma prática específica que não contempla totalmente as especificidades de tradições afro-diaspóricas, por exemplo.

Quando você naturaliza a execução de um samba, maracatu ou baião dentro de um compasso binário ou quaternário, você está silenciando uma parte daquela cultura. Não significa dizer que a transcrição dessas musicalidades para a estrutura em partitura é uma ação que não deve ser feita. Ela pode trazer sim algumas facilidades e benefícios pedagógicos conforme pudemos usufruir nas figuras utilizadas como exemplo acima. Mas é preciso observar que, simultaneamente, ela contribui diretamente para o epistemicídio que as culturas indígenas e afrodescendentes sofrem desde o início

da ocupação europeia no território que hoje chamamos de Brasil.

Uma execução desses ritmos a partir de um movimento que reforça as pulsações regulares pode transformar em síncope o que era um apoio e vice-versa. Isso fica bastante evidente se voltarmos ao exemplo do baque de marcação da alfaia no maracatu de baque virado. Ao realizar o movimento d'O Passo e transformar as pulsações regulares nos apoios, consequentemente estaremos executando as sonoridades destacadas em "i" na figura 2 enquanto apoios. E transformando as sonoridades destacadas em "a" enquanto síncopes. Executar o maracatu de baque virado como se fossem uma sequência de síncopes provavelmente vai levar a uma sonoridade destoante da forma com a qual o ritmo se constitui. Podemos entender essa divergência sonora como um prejuízo significativo de "suingue", já entrando assim em mais uma discordância com pressupostos do método.

Ciavatta trabalha a questão do suingue dentro do método O Passo enquanto três habilidades para o fazer musical: precisão, fluência e intenção. Quando da definição da habilidade fluência, o autor indica que "a precisão possibilita, mas não garante a fluência, e é grande o risco de mecanizar uma realização onde tudo parece estar no seu devido lugar" (Ciavatta, 2009, p.30). É justamente o que pode ocorrer quando executamos o maracatu ou outros ritmos como o samba e o baião realizando o movimento d'O Passo. Ciavatta credita o suingue à relação da execução do parâmetro ritmo de determinada estrutura sonora com a sua pulsação: "**precisão** – clareza em termos corporais e em termos de representação a respeito da articulação de um ritmo com sua pulsação (...); **fluência** – familiaridade com a articulação de um ritmo com sua pulsação" (idem, ibidem, p.30).

Mas o que ocorre é que o suingue não se limita ao parâmetro rítmico. Podemos testemunhar diversas situações que reduzem a potencialidade de instrumentos de percussão ao parâmetro ritmo, o que também faz parte de um olhar colonial sobre práticas afro-diaspóricas. O suingue é uma categoria qualitativa que aparece quando outras categorias não dão conta de explicar a qualidade em questão. E quando uma pessoa ou um grupo de pessoas executa um instrumento de percussão, a qualidade do resultado sonoro não depende apenas da precisão rítmica em relação á pulsação. O resultado sonoro depende também de todas as outras qualidades que qualquer instrumento possui como variações de intensidade, timbre e altura melódica[4]. Todas essas qualidades são significativamente afetadas se

[4] Não é comum creditar alturas melódicas aos instrumentos de percussão pois estes não reproduzem uma sonoridade com disposição de harmônicos que a enquadre entre uma das notas do sistema tonal europeu, mas ao explorar todas as sonoridades de um tambor podemos ouvir uma grande diversidade de alturas melódicas apesar de não ouvirmos notas como dó ou ré.

deslocamos a execução para uma estrutura de apoios que distorce o fluxo original da musicalidade em questão. Essa distorção não é apenas na diferença entre uma disposição de apoios em consonância ou não com as pulsações regulares como ocorre no maracatu. O samba é um outro excelente exemplo pois a realização do movimento d'O Passo pode distorcer totalmente a execução, mas não por conta de oferecer uma estrutura de pulsações regulares. O que ocorre no caso do samba é que O Passo confere o peso de apoio ao primeiro e terceiro tempos do compasso em relação ao segundo e quarto, acompanhando a estrutura de um compasso quaternário na notação em partitura tradicional, e invertendo a relação natural do resultado sonoro do samba. O resultado sonoro pode ser então o famoso "samba de branco", ou "gringo tocando samba": uma sonoridade toda "sincopada" na sua adaptação de uma sonoridade a uma estrutura estranha; ao invés de uma sonoridade organicamente organizada sobre uma outra musicalidade, um outro jeito de "musicar", uma outra epistemologia musical.

Alternativas à utilização d'O Passo

Uma solução que encontramos na oficina do Multibloco e que deixo aqui como contribuição para resolução dos problemas expostos é elaborar um novo movimento corporal para cada ritmo executado, podendo ter variações também de um instrumento para outro, ou ainda de uma canção para outra dependendo da situação. Assim vamos ter o nosso corpo como aliados na nossa assimilação do ritmo que estamos executando, sem correr o risco de atrapalhar a nossa execução ao reforçar apoios que sejam destoantes da estrutura sonora em questão.

Muitos desses movimentos corporais já são realizados pelos nativos das práticas que servem como referência para os blocos de carnaval do Rio de Janeiro. No próprio maracatu, que utilizamos como exemplo de distorção entre a estrutura sonora do ritmo e o movimento d'O Passo, os batuqueiros das nações pernambucanas realizam um movimento com o pulso esquerdo que, se reproduzido da maneira adequada, pode facilitar a assimilação do toque do baque de marcação da alfaia.

Argumentamos com isso então que para se assimilar profundamente a execução de um novo ritmo é necessária uma imersão cultural na prática em questão que inclua os movimentos corporais da execução dos instrumentos para além de unicamente a sua estrutura sonora. Menos ainda podemos reduzir essa estrutura sonora ao seu paralelo com uma estrutura de pulsações regulares. A prática de

grafia em partitura com barras de compasso e estruturação baseada em pulsações regulares foi herdada da tradição europeia do século XVIII e não é adequada a muitas situações envolvendo os ritmos executados pelas baterias dos blocos. Se podemos aproveitar alguns recursos dessa escrita como é feito inclusive no âmbito deste texto, é preciso atentar para os ruídos gerados nessa transcrição.

Falamos muito sobre os resultados coloniais da utilização do método O Passo, mas tem uma questão importante no método que ao menos aqui ainda não foi possível propor uma boa alternativa: uma das principais potencialidades d'O Passo é oferecer um guia prático para o professor lidar com problemas bem específicos que também são problemas muito comuns. A ferramenta é extremamente eficaz no sentido de oferecer uma série de ações e atividades objetivas para levar a um determinado resultado. Quando o professor se depara com determinado tipo de dificuldade, ele tem uma ferramenta para tentar contornar aquele problema. No meio de tanta mística da transmissão de saberes musicais, o método oferece um passo-a-passo objetivo e racionalmente "ensinável". Este é provavelmente um dos principais motivos pela grande projeção que o método alcançou, e precisamos aprender com essa qualidade para trabalhar ferramentas pedagógicas decoloniais que possam oferecer ferramentas objetivas de combate ao epistemicídio das culturas indígenas e afro-diaspóricas.

Referências

ARAÚJO, Samuel. *Acustic labor in the timing of Every day life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro.* Urbana, 1992. Tese (doutorado em musicologia). University of Illinois.

BARROS, Felipe. *Na bossa da bateria:* inovação, performance e drama social na Acadêmicos do Salgueiro. Rio de Janeiro, 2016. Tese (doutorado em ciências humanas). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. (IFCS, UFRJ).

BATISTA, Leonardo Moraes. Educação Musical, relações étnico-raciais e decoloneidade: tensões, perspectivas e interações para a Educação Básica. Orfeu, v. 3, n. 2, p. 111-135, 2018.

CIAVATTA, Lucas. *O Passo: um passo sobre as bases de ritmo e som.* Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e decocolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. (orgs.) *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Autêntica, 2018.

OPASSO. O Passo – música e educação. Youtube, 27 de março de 2008. Disponível em: eira Montardo e Ana Lucia Rossate Ferreira. 1 vídeo (128 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H1nVzbHtRAw Acesso em 23 de Agosto de 2021

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O USO DO *FUNK* EM SALA DE AULA: UMA TRAVESSIA PEDAGÓGICA

GT13 "MUSICALIDADES AFRODIASPÓRICAS EM CONTEXTOS URBANOS: DIÁLOGOS ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL"

Luis Sergio Veríssimo Gabril (SME-RJ)
luisgabril@hotmail.com

Resumo: Este trabalho é um relato e fruto da experiência de um Educador Musical diante de uma turma de 6º ano do Ensino Fundamental I em uma Escola Municipal na favela do Antares, localizada no bairro de Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Tem como objetivo refletir sobre a aproximação e diálogo do professor com seus alunos com uma proposta de Educação Musical multicultural através da prática do funk em sala de aula.
Palavras-chave: Funk na escola. Prática musical no Ensino Básico. Educação Musical.

O uso do funk em sala de aula: Uma travessia pedagógica.

Abstract: This work is a report and the result of the experience of a Music Educator in front of a 6th grade class of Elementary School I in a Municipal School in the favela do Antares, located in the Santa Cruz, West zone of Rio de Janeiro. It aims to reflect on the approach and dialogue between the teacher and their students with a proposal for multicultural Music Education through the practice of funk in the classroom.
Keywords: Funk at school. Musical practice in Basic Education. Musical education.

Introdução

O presente artigo é um recorte do meu trabalho de conclusão no Curso de Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica do Colégio Pedro II.

Este trabalho é um relato de experiência de um professor de música diante de uma turma de 6º ano do Fundamental I, que por meio do *funk* começou a entender sua travessia pedagógica. É sobre essa travessia que quero compartilhar, através dessas linhas, como consegui abrir meus olhos e ouvidos para os meus alunos no cotidiano.

Sempre quando chegava a quarta-feira para mim era muito difícil, pois era o dia em que dava aula para a turma do 6º ano. Era um dia muito complicado, eles tinham aula de todas as disciplinas específicas na grade curricular da escola. Antes da minha aula eles participavam da aula de Educação Física e já chegavam muito agitados em sala de aula, as vezes brigando entre eles, gritando pelos corredores da escola, xingamentos, etc. Meus dois tempos de aula eram tentando separar brigas, tentando falar, tentando e tentando.

Comecei, então, a pensar em sobre como poderia me aproximar dos alunos e como faria para que as aulas de música fossem mais atraentes, sem deixar que, através delas, eles pudessem construir e ampliar seu conhecimento sobre a música. A resposta estava na minha frente e eu não tinha enxergado, ou melhor, não tinha escutado: todas as músicas que levava para cantar eles colocavam a batida do *funk*, seja com a voz, ou, muita das vezes, batucando na mesa. Qualquer coisa que eu cantava virava *funk*. Quando eu passava nos corredores, era *funk* que eles cantavam. Nas festas da escola, o repertório era *funk*. Quando entrava na comunidade, na segunda-feira às sete (7) horas e 30 minutos da manhã, o que se escutava era o som do baile *funk* que estava terminando naquele momento. E muitos dos meus alunos chegavam à escola direto do baile *funk*.

Como educador musical, o que eu estava fazendo? Era preciso abrir os olhos e os ouvidos para a manifestação cultural dos meus alunos. Segundo Paulo Freire:

> Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os "argumentos de autoridade" já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas (FREIRE, 1987, p.44).

Sei, por experiência própria, que é muito difícil dar aula em favela dominada pelo tráfico e pela violência, que estão em volta de nossas crianças e alunos. Tudo isso reflete no comportamento deles em sala de aula e na forma como encaram a escola. Vi uma chance de educar e ser educado a partir do que eles traziam de musicalidade, daquilo que eles faziam de melhor, da manifestação cultural de seu bairro: o *funk*. Porém, sabemos que com o passar dos anos o *funk* não está somente nas comunidades. Ele está presente também na classe média, sendo consumido por moradores fora de favelas.

Escolhi o *funk* para trabalhar pelo fato de que quando levei um repertório levantado por mim, o "meu repertório", e eles o rejeitaram. Percebi esse conflito. A partir disso, passei para a dimensão dialógica, que me permitiu despojar de minhas certezas, e passei a ser um observador da cultura musical de meus alunos e incorporá-la ao meu trabalho.

É necessário se aproximar do cotidiano dos alunos. Quando se cria distância disso, corre-se o risco de não trazer as crianças para dentro do processo de ensino-aprendizagem. Esse afastamento da vida escolar da vida cotidiana é algo que Facina (2010) trata como "crise na escola", mostrando que é necessário abrir diálogo para fora dos muros da escola. Ela vai dizer que:

> Devemos estar mais abertos para, na escola, ouvir os jovens pobres, ver em suas práticas culturais e formas de sociabilidade traços de uma luta pela sua humanização – o que não significa endeusá-las -, aprender com eles e respeitar as formas de sociabilidade que vivenciam. Se queremos contribuir para a formação humana desses jovens, potencializando suas experiências de vida, temos de encará-los como sujeitos, que interpretam seu mundo, agem sobre ele e dão um sentido às suas vidas (FACINA, 2010, p.3).

O início da travessia

A travessia se tornou algo muito simbólico para mim. Era como os moradores chamavam a localização onde se encontrava a escola. Uma travessia onde os traficantes circulavam entre um bairro e outro, onde fugiam rápidos de alguma incursão policial ou simplesmente como logística para entrada de drogas para as favelas ao entorno.

Imagine vocês dar aula num local onde tinha troca de tiros praticamente toda semana. Era dar aula e do nada ter que ir para os corredores da escola com os alunos que estavam "acostumados" com tudo aquilo, que sabiam até mesmo qual era a arma que estava sendo usada apenas pelo som dos disparos. Parece roteiro de filme, não é? Mas, é a dura realidade de muitas escolas localizadas em favelas do Rio de Janeiro.

Pois bem, voltemos a travessia. Essa travessia como falei se tornou algo tão marcante para mim que a chamo de travessia pedagógica. O início foi dessa realidade que descrevi acima, mas ao longo da travessia pude olhar para frente e pude enxergar um novo caminho: o diálogo.

A sala de aula é formada por diferentes sujeitos que carregam dentro de si diferentes realidades, conceitos, preconceitos, comportamentos, experiências de vida e sua própria cultura. O professor muita das vezes é o intruso da situação, por não viver no meio deles, não conhecer suas gírias, seu modo de agir diante das realidades distintas e por não se colocar no lugar de seus alunos.

A prática como professor vem se moldando de acordo com aquilo que se depara dentro da diversidade de cultura na sala de aula. Isso significa dizer que aquilo que é planejado para uma turma, pode não servir para outra, porque a realidade é diferente, os alunos são diferentes.

A diversidade cultural exposta nas salas de aula é algo desafiador e que exige um conjunto de respostas, para vencer preconceitos de classe, de gênero, de cultura, etc. Para tratar desse tema, Candau (2011) usa o termo "multiculturalismo" quando se refere a trabalhar as diferenças culturais e que tais diferenças devem ser enxergadas como algo positivo.

> As diferenças são então concebidas como realidades sócio-históricas, em processo contínuo de construção-desconstrução-construção, dinâmicas, que se configuram nas relações sociais e estão atravessadas por questões de poder. São constitutivas dos indivíduos e dos grupos sociais. Devem ser reconhecidas e valorizadas positivamente no que têm de marcas sempre dinâmicas de identidade, ao mesmo tempo em que combatidas as tendências a transformá-las em desigualdades, assim como a tornar os sujeitos a elas referidos objeto de preconceito e discriminação (CANDAU, 2011, p.247).

Sobre esse tema, Candau (2011) propõe três perspectivas. o multiculturalismo assimilacionista, o multiculturalismo diferencialista ou monoculturalismo plural e o multiculturalismo interativo, também denominado interculturalidade. Destaca-se apenas a terceira abordagem para este trabalho, quando diz que:

> Um multiculturalismo aberto e interativo, que acentua a interculturalidade, por considerá-la a mais adequada para a construção de sociedades, democráticas e inclusivas, que articulem políticas de igualdade com políticas de identidade. (CANDAU, 2011, p.247)

Partindo desse ponto de vista, pode-se verificar uma variedade de gêneros musicais e o consumo dessas músicas entre os alunos, porém, ainda existem aquelas que aparecem numa porcentagem maior de acordo com a influência da mídia, igrejas e do próprio local onde vivem.

O funk como ferramenta pedagógica

Como descrito acima, minha aula é logo depois da aula de Educação Física, portanto, chegam na sala muito "acelerados" com o corpo ainda muito agitado e prontos para ter aula de música.

No meu planejamento figuras musicais e a pauta, pois queria iniciar com eles o processo de leitura musical convencional, no planejamento deles bagunça e diversão. Alguma coisa tinha que mudar, eu já não aguentava mais passar uma semana sem poder dar aula, eu estava muito frustrado.

Parecia que teríamos mais uma quarta feira desperdiçada, porém algo me chamou a atenção. Eles começaram a cantar um *funk* e batucar nas mesas, o ritmo que faziam com as mãos e a boca era perfeito, preciso, e a melodia da música era bem afinado pelas meninas. A música era "Vai malandra" da cantora Anitta.

Pelo visto, meus alunos quiseram mandar um recado naquele dia: eles têm a música dentro deles, eles sabem fazer, sabem tocar, sabem se expressar, porém não era da forma que eu esperava

ou da forma que eu queria.

Naquele momento as diferenças culturais se chocaram, criou-se uma certa tensão: de um lado um professor querendo passar seu conteúdo, e, do outro lado, os alunos se expressando da forma que sabiam e conheciam. Candau (2011) vai falar sobre essa tensão:

> Quanto aos saberes, são produções dos diferentes grupos socioculturais, estão referidos às suas práticas cotidianas, tradições e visões de mundo. São concebidos como particulares e assistemáticos. Considero que o mais relevante, deixando aberta esta discussão, é considerar a existência de diferentes saberes e conhecimentos e descartar qualquer tentativa de hierarquizá-los. Neste sentido, a perspectiva intercultural procura estimular o diálogo entre os diferentes saberes e conhecimentos, trabalha a tensão entre universalismo e relativismo no plano epistemológico e ético, assumindo as tensões e conflitos que emergem deste debate. (CANDAU, 2011, p. 247)

Abri, então, com eles um diálogo. Perguntei se queriam fazer uma prática de conjunto com a canção que eles estavam usando na minha aula. A resposta foi positiva. Fui até a minha sala e busquei o que tínhamos de instrumentos para aquele momento: pandeiros, agogôs, tamborins, liras, metalofone e tubos sonoros.

O ritmo do *funk,* pedi para que eles fizessem nos instrumentos de percussão. Não tive nenhuma surpresa, eles sabiam executar com maestria. Propus, então, que fizéssemos a melodia principal nas liras e no metalofone. Foi onde gastamos mais tempo, pois precisava ensinar a melodia nos instrumentos. Separei três alunos para esta missão, coloquei-os na minha sala e expliquei como tocar.

Propus também um ostinato com as quatro primeiras notas da melodia principal, que funcionaria como uma pós introdução. Separei quatro alunos que ficaram responsáveis pelos tubos sonoros.

O grupo da percussão estava executando o ritmo na sala deles, meu único trabalho foi organizar quem iniciaria, qual timbre usar, e respeitarem principalmente a melodia da música. O que estávamos prontos para realizar naquele momento era bem maior do que eu poderia imaginar, estávamos criando um arranjo deles para uma música que eles conheciam, que era da cultura deles.

Chamei todos os grupos para sala de aula, chegou a hora de colocar em prática o que eles estavam criando. O arranjo ficou assim:[1]

[1] Arranjo da música "Vai malandra" – Anitta – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rlvCExsPGjE&feature=youtu.be

Nossa aula foi um grande sucesso, toda a escola quis ver o resultado final, levamos tudo para o pátio interno e eles tocaram para os colegas da escola assistirem. Depois dessa aula, montamos nossa banda escolar. O resultado foi tão positivo que eles foram chamados para tocar em outras escolas da comunidade.

Diante das diferenças culturais e a prática pedagógica consegui enxergar dois pontos. O primeiro foi a escuta, tanto da minha parte quanto da deles. Foi a partir do momento de diálogo que conseguimos pela primeira vez nos ouvir. O segundo ponto foi que a partir de uma aula, conseguimos aprender uns com os outros, eles me ensinaram muita coisa sobre o gênero *funk* e eu pude explicar muito mais do que aquilo que tinha planejado para aquela aula.

Acredito que o professor não detém todo o saber, acredito também que dentro de uma sala de aula deve sempre existir diálogo. O professor precisa se colocar no lugar do aluno, tentar entender sua realidade, conhecer as diversas culturas dos seus alunos, só assim ele poderá compreender melhor seu papel.

Foi a partir dessa aula que tudo mudou. Comecei a investir pesado nas nossas práticas de conjunto, sempre introduzindo o elemento funk como parte importante para conquistar a atenção da turma.

Abaixo alguns arranjos que desenvolvemos em sala de aula a partir do funk:

- ***Quem será o presidente do Brasil?***[2]
- ***Clube da Esquina – Paula e Bebeto***[3]
- ***Paródia – Contatinho***[4]
- ***Clube da Esquina – Paisagem na janela***[5]

[2] Arranjo – Quem será o presidente? – funk – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1s8da1y8iEc
[3] Arranjo funk na música – Paula e Bebeto - https://www.youtube.com/watch?v=CRN_NSa7fYc
[4] Arranjo funk na paródia Contatinho - https://www.youtube.com/watch?v=u_5-4H7xzzE
[5] https://www.youtube.com/watch?v=VKoMCWXVvd4 Arranjo funk – Paisagem na janela

O projeto Funk-se

Com o sucesso das aulas comecei a pensar e colocar no papel um projeto de imersão ao *funk* como ferramenta pedagógica para o ensino de música para toda a comunidade escolar. Infelizmente com o início da pandemia do novo coronavírus (Covid-19) tive que adiar os planos. Porém, tenho todo o projeto escrito e pronto para ser colocado em prática. Se chama: Funk-se!

A proposta está dividida em aulas de contexto histórico-prático, com temas sobre:

- A história do funk;
- O funk carioca;
- Instrumentação;
- A dança;
- As letras;
- Outros.

O projeto Funk-se é dividido em quatro principais eixos:

6 º ANO	PROJETO FUNK-SE	
	HABILIDADES	**OBJETOS DE CONHECIMENTO**
EIXO HISTÓRIA DA MÚSICA	Conhecer e analisar visual e auditivamente o funk americano e o funk carioca	Diferentes tipos de registro sonoro e performance
	Identificar as diferenças entre o funk americano e o funk carioca	Gêneros musicais; Funções e uso da música no cotidiano
	Conhecer e analisar através de vídeos e gravações as vestimentas, a dança e as expressões dos primeiros funkeiros	Diferentes características visual, sonora e musical; Funções da música no cotidiano
	Reconhecer as práticas musicais dos primeiros DJ's do cenário funkeiro	Sonoridades; Parâmetros do som; Movimento sonoro

6 º ANO	PROJETO FUNK-SE	
	HABILIDADES	**OBJETOS DE CONHECIMENTO**
EIXO ESCUTA E CRIAÇÃO	Conhecer e analisar os principais cantores do início do funk carioca	Características diversas; Performance; Improvisações e criações musicais
	Usar vozes, sons corporais para criação de rap´s	Improvisação; Escrita musical; Criação e composição
	Conhecer e analisar o cenário musical do funk dos anos 90	Diferentes características visual, sonora e musical; Funções da música no cotidiano

6 º ANO	PROJETO FUNK-SE	
	HABILIDADES	**OBJETOS DE CONHECIMENTO**
EIXO COMPOSIÇÃO E ARRANJO	Distinguir os elementos sonoros (duração, altura, intensidade e timbre) nos aplicativos de música	Fontes sonoras diversas: Características dos instrumentos musicais
	Criar beat de funk através de plataformas gratuitas	Improvisações; Criação; Composição; Criatividade
	Compor musicas em sintonia com a prática musical, especialmente de acordo com seu cotidiano	Criação; Composição; Funções e uso da música do cotidiano
	Expressar ideias individuais ou coletivas através de composição, arranjo, ostinatos, etc	Improvisações; Criação; Composição; Criatividade

6 º ANO	PROJETO FUNK-SE	
	HABILIDADES	**OBJETOS DE CONHECIMENTO**
EIXO CORPO E MOVIMENTO	Conhecer e analisar a dança do início do funk até os dias atuais	Características diversas; Performance; Improvisações e criações
	Identificar movimentos corporais de outros gêneros musicais que estão presente no funk	Práticas musicais; Gêneros musicais; Funções e uso da música no cotidiano
	Criar coreografia através de um festival de prática do passinho	Criação; Performance; Improvisação

Considerações finais

Foi possível verificar ao longo desse trabalho uma travessia pessoal que se apresentou para mim como caminho de transformação e quebra de paradigma. Uma força que se manifestou no chão da escola pública.

O diálogo e a escuta foram os caminhos encontrados diante de um conflito entre um professor e seus alunos.

A escola tem um papel muito importante nesse momento de diálogo. Essa tarefa, esse processo, devem ser encarados como ferramentas pedagógicas para todo professor, pois é capaz de combater todo preconceito e discriminação entre os sujeitos da comunidade escolar.

No chão da escola é que podemos observar a potência que é a diversidade e a dimensão cultural. E trabalhar com aquilo que é diferente sempre será um desafio enorme, mas porque não começar?

O *funk* foi e tem sido até então a minha travessia, a ponte que me liga a cultura daqueles que me transformaram em um professor e ser humano melhor.

É preciso que esses encontros sejam cada vez mais capazes de romper com preconceitos e que as escolas e centros de formação docente possam olhar e se abrirem para as práticas e culturas que vem do povo.

Esta tem sido a minha prática e que tem me orientado como professor de escola pública no Rio de Janeiro. Assim como de muitos educadores que trabalham diretamente com o chão da escola reconhecendo e valorizando os saberes dos seus alunos e abrindo diálogo e escuta para e com eles.

Referências

CANDAU, V. M. *Diferenças culturais, cotidiano escolar e práticas pedagógicas*. Currículo Sem Fronteiras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, v.11, n.2, pp.240-255, jul./dez. 2011.Disponível em: https://saopauloopencentre.com.br/wp-content/uploads/2019/05/candau.pdf.Acesso em 03 jul. 2021.

FACINA, Adriana **"***Eu só quero é ser feliz": reflexões sobre a juventude funkeira no Rio de Janeiro.* **Revista EPOS**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, out. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v1n1/04.pdf. Acesso em 03 jul. 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

"TOCANDO PARA AS PAREDES": O TRABALHO DO MÚSICO E A PANDEMIA NO RIO DE JANEIRO

GT 12 | MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL

Álvaro Neder (UNIRIO)
alvaro.neder@unirio.br
Leandro Montovani da Rosa (UNIRIO)
leomontovani@edu.unirio.br
Pedro Luiz Fadel Ferreira (UNIRIO)
pedrofadel@edu.unirio.br
Gabriel Veras (UNIRIO)
gabrielveras@edu.unirio.br
Tássio da Rosa Ramos (UNIRIO)
tassioramos@edu.unirio.br
Leonardo Marques Vieira (UNIRIO)
leonardofunkguitar@edu.unirio.br

Resumo: Esta comunicação é dedicada ao estudo da situação laboral do músico atuante na cidade do Rio de Janeiro, durante a pandemia de COVID-19, entre os meses de junho e novembro de 2020. O problema principal identificado foi a suspensão das atividades de performance musical, em decorrência das medidas de isolamento social. Buscou-se investigar o impacto da suspensão sobre as condições de trabalho e renda e suas consequências emocionais e psicológicas. Utilizou-se o método etnográfico na modalidade pesquisa-ação participativa, e a técnica de entrevistas semiestruturadas realizadas pela internet e outros meios de comunicação remota. Os interlocutores foram dez (sendo nove do gênero masculino e uma do gênero feminino), todos em atividade na cidade do Rio de Janeiro, preponderantemente na Zona Sul e Centro do município, oito dos quais discentes dos cursos superiores em Música da UNIRIO. Desenvolvido pelo LaboraMUS – Observatório do Trabalho em Práticas Musicais do PPGM/UNIRIO, o estudo evidenciou que a grande maioria dos interlocutores vem enfrentando um agravamento das diversas formas de precarização do trabalho do músico: imposição de polivalência, baixa remuneração ou trabalho não pago, coerção ao "empreendedorismo", desvalorização social, informalidade, irregularidade, incerteza, más condições de trabalho e desqualificação profissional. Alguns integrantes possuem contratos temporários em ONGs e escolas de música particulares, porém, a ampla maioria está largada à própria sorte, negociando em condições desvantajosas com capitalistas dos setores do ensino privado e de bares e restaurantes. Alguns apresentaram quadros de tristeza e desesperança com o atual momento, e, sobretudo, com as perspectivas pós-pandemia. Esta situação tem impactado inclusive em suas motivações profissionais, dificultando a continuidade de seu aprimoramento como músicos e a preparação de repertório. Tais resultados apontam para necessidade de prosseguimento da pesquisa, investigando o retorno (inseguro) das atividades laborais em espaços presenciais, como escolas de música, casas de shows, ONGs, bares e outros espaços.
Palavras-chave: Trabalho do Músico. Pesquisa-ação Participativa. Pandemia. COVID-19.

"Playing for the walls": the musician's work and the pandemic in Rio de Janeiro

Abstract: This paper discusses the labour situation of the musicians working in the city of Rio de Janeiro, during the COVID-19 pandemic, between June and November 2020. The main problem identified was the suspension of musical performance activities due to social isolation measures. We sought to investigate the suspension's impact on working conditions and income and their emotional and psychological consequences. The ethnographic method was used in the participatory action-research modality, and the technique of semi-structured interviews were conducted by Internet and other remote media. Ten interlocutors were selected (nine male and one female), all active in the city of Rio de Janeiro, predominantly in the South zone and downtown, eight of whom being undergraduate Music students of UNIRIO. Developed by the LaboraMUS Observatory of Work in Musical Practices of PPGM/UNIRIO, the study showed that the vast majority of interlocutors have been facing a worsening of the various forms of precariousness of the musician's work: imposition of polyvalence, low pay or unpaid work, coertion to "entrepreneurship", social devaluation, informality, irregularity, uncertainty, poor working conditions and professional disqualification. Some members have temporary contracts in NGOs and private music schools, but the vast majority are left to their own devices, negotiating in disadvantageous conditions with capitalists in the private education sectors, bars and restaurants. Some presented conditions of sadness and hopelessness with the current moment, and, above all, with the post-pandemic perspectives. This situation has also impacted on their professional motivations, hindering the continuity of their improvement as musicians and the preparation of repertoire. These results point to the need to continue the research, investigating the (unsafe) return of work activities in face-to-face spaces, such as music schools, concert halls, NGOs, bars and other spaces.
Keywords: Music workers. Participatory action research. Pandemic. COVID-19.

Introdução

Esta comunicação é dedicada ao estudo da situação do músico atuante na cidade do Rio de Janeiro, durante a pandemia de COVID-19, entre os meses de junho e novembro de 2020. Tendo como foco as questões laborais, o estudo tem como problema principal a suspensão das atividades de performance musical, em decorrência das medidas de isolamento social impostas para prevenir a propagação do vírus, e as consequências advindas desta suspensão, mormente a perda de renda, abalos psicológicos e o aumento da precarização da profissão. Trata-se de investigar o impacto da suspensão das atividades de trabalho dos músicos, tanto em aspectos de saúde (questões emocionais, psicológicas) quanto financeiros (renda). O estudo emprega o método etnográfico na modalidade pesquisa-ação participativa, e a técnica de entrevistas semiestruturadas realizadas pela internet e outros meios de comunicação remota. Foi selecionado um universo de dez musicistas (sendo nove do gênero masculino e uma do gênero feminino), todos em atividade na cidade do Rio de Janeiro, preponderantemente na Zona Sul e Centro do município, oito dos quais discentes dos cursos

superiores em Música da UNIRIO.

A presente investigação foi desenvolvida pelo LaboraMUS – Observatório do Trabalho em Práticas Musicais do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O LaboraMUS é organizado a partir de princípios de horizontalidade e autonomia obtidos pela prática dialógica proposta por Paulo Freire (FREIRE, 1970 e 1996), e da indissociabilidade entre pesquisa/ ensino/ extensão, seguindo a metodologia desenvolvida desde 2011 pelo coordenador do grupo:

> [. . .] os membros do grupo de pesquisa/extensão participaram ativamente de todas as fases da pesquisa, desde o diagnóstico do problema até o estabelecimento de objetivos e procedimentos, escolhendo certos conceitos e metodologias, finalmente chegando a resultados de interesse para eles mesmos. Tais resultados, contrariamente aos procedimentos tradicionais de pesquisa, não poderiam ser orientados de antemão [obedecendo a algum pressuposto de "neutralidade científica", por exemplo], mas foram necessariamente desenvolvidos por meio do próprio processo dialógico empregado pela pesquisa participante. Portanto, o interesse principal deste projeto de pesquisa/ extensão é poder desenvolver este tipo de autonomia baseada no diálogo e na relação entre teoria e prática, para que o processo integral do empreendimento de pesquisa/ extensão seja dirigido para os interesses e necessidades dos participantes. (NEDER, 2019, p. 213).[1]

São evidentes os vínculos desta investigação com os projetos pioneiros de pesquisa participativa do eminente etnomusicólogo Samuel Araújo (ARAUJO JUNIOR, 2006 e 2013), bem como de seu colaborador de longa data, o também etnomusicólogo Vincenzo Cambria (ARAUJO JUNIOR e CAMBRIA, 2013). No panorama da etnomusicologia brasileira, estes pesquisadores se destacam na proposição de uma etnomusicologia "da cidade", ou seja, que toma a cidade como essencial ao objeto de estudo e gera sua teoria a partir da relação com o contexto urbano, e não extrínseca ou acidental, como os estudos "na cidade", que visam aplicar na cidade a teoria gerada em outras realidades (REYES-SCHRAMM, 1982, p. 9). Também é importante assinalar como ponto de contato entre os trabalhos de Araújo e Cambria e os nossos que, em nossas pesquisas, a violência (tanto física quanto simbólica) tem figurado como problema mais relevante para as populações com quem temos pesquisado – moradores de áreas periféricas, segregadas e sujeitas a conflitos, ou, como

[1] "[. . .] the research/extension group members actively participated in all phases of research, from the problem diagnosis to the establishment of objectives and procedures, choosing certain concepts and methodologies, finally arriving to findings of interest to themselves. Such findings, contrary to traditional research procedures, could not be determined beforehand, being necessarily developed throughout the very dialogical process employed in the participative research. Therefore, the main point of the entire research/extension project is to be able to develop this kind of autonomy based on dialogue and the theory-practice relationship, so the whole process of the research/extension enterprise is directed to the participants' interests and necessities." (Trad. AN)

no caso aqui abordado, dos músicos, enquanto trabalhadores sujeitos à violência da exploração capitalista.

Já a literatura etnomusicológica sobre a questão específica das relações de trabalho do músico, com foco nos problemas derivados da exploração capitalista, é bastante incipiente. Entre tais problemas, como resultados de nossa pesquisa que pretendemos abordar ao longo deste texto: baixa remuneração ou trabalho não pago, informalidade, irregularidade, precarização, incerteza, más condições de trabalho – como o trabalho na rua, por exemplo –, desqualificação, desvalorização social, coerção ao chamado "empreendedorismo", entre outros.

Há alguns trabalhos que tangenciam a questão (GARLAND, 2014; MOTTA, 2015). Garland estuda especificamente a rede de coletivos denominada Fora do Eixo. O cerne do debate conduzido pela autora, no entanto, não é a questão da exploração do trabalho não pago pela rede (o que foi objeto de amplas denúncias públicas, e estaria mais próximo do estudo das relações de trabalho dos músicos). Garland está empenhada em discutir o que lhe parecem "novas" maneiras de circulação da cultura na sociedade, com a criação de "novas" estruturas e da comunicação digital. Por sua vez, Motta (que, embora se utilize de certos autores da Etnomusicologia, principalmente Blacking e Turino, não se define como etnomusicóloga), está interessada em defender que os cantos de trabalho produzem "comunidades discursivas", portanto, mais uma vez, afastando-se da análise das relações de trabalho dos músicos.

Já a etnomusicóloga Ana Hofman (HOFMAN, 2015) entra na discussão sobre as condições em que se dá a atividade dos trabalhadores da música, sob o ângulo dos estudos de gênero. Para tanto, desenvolve uma reflexão com relação ao papel das profissionais musicistas enquanto trabalhadoras do afeto (*affective labourers*). Revelando aspectos de estigmatização e marginalização destas profissionais na Iugoslávia (estalinista) socialista, a autora busca chamar atenção para a resistência generificada, transgressões e (re)apropriações.

A seguir, passaremos a apresentar os resultados da pesquisa e sua discussão.

Imposição de polivalência e despesas com equipamentos

Nossa pesquisa identificou uma intensificação da necessidade já imposta aos trabalhadores da música nas últimas décadas: a necessidade de diversificar as atividades profissionais e de acumular mais de uma função em seus ambientes laborais (REQUIÃO, 2008 e 2020).

O ambiente *online* foi apontado, pelos interlocutores, como um recurso fundamental para a continuidade das atividades profissionais de musicistas durante a pandemia. Porém, o acesso aos equipamentos necessários foi apontado como um problema:

> Essa vida online que a gente tá tendo, é pra quem pode, de certa forma [. . .] estar numa casa com um ambiente silencioso; com uma [boa] conexão de internet; com aparelhos que permitam [produzir audiovisuais] com uma qualidade [aceitável] pro mercado. (Interlocutor 7, violonista).

Desta forma, a participação do trabalhador da música no mercado de trabalho tornou-se prejudicada caso não tenha acesso aos recursos financeiros e capacitação tecnológica. Ter um perfil flexível significa estar apto a assumir funções (como editor de vídeo, editor de áudio, produtor, etc.) que antes não eram de sua responsabilidade. É a isto que denominamos "polivalência", e o fato de que o músico é empurrado a esta condição em vez de assumi-la por livre e espontânea vontade caracteriza uma imposição, representando, portanto, uma precarização de suas condições de trabalho.

Coerção ao empreendedorismo e trabalho não pago

Ter um perfil ativo nas redes sociais se tornou um fator crucial para conseguir ter acesso a determinados trabalhos. Esta nova necessidade se junta à imposição de polivalência (sendo mais uma manifestação dela) e despesas decorrentes, e também à pressão para que os músicos trabalhem de graça (afinal, é a partir do trabalho não pago de produção de conteúdos, que acaba sendo explorado pelas plataformas e redes sociais, que muitos músicos tentam evitar que "caiam no esquecimento", segundo suas próprias palavras). Como declara um dos nossos interlocutores:

> *Tem essa história de que todo mundo é empreendedor* [. . .], se você não é um empreendedor, não é um sucesso na internet. Teve uma produtora que eu tava tentando negociar um show e ela falou: "ah, mas vocês estão muito parados na rede". Eu falei: "Claro, a gente tá no meio de uma pandemia, tá morrendo gente pra cacete, a gente não está num momento de festa". [. . .] Agora, se você olhar o histórico de trabalho que a gente tem, *ninguém está parado*, são muitos anos de construção. (Interlocutor 6, pianista e sanfoneiro).

Um outro fator relevante para a maior parte dos nossos interlocutores foi a dificuldade em adaptar toda a sua forma de trabalhar para o ambiente *online* (o que se enquadra nas duas categorias já mencionadas, polivalência e empreendedorismo, com exigência de aumento de despesas):

> Foi uma grande dificuldade [adaptar o trabalho para o ambiente *online*], principalmente por causa do meu instrumento, o piano [. . .]. Você não fica de frente para a câmera e demonstra

> logo pro aluno o que você está passando. Então no início [. . .] eu ficava só com o celular e toda hora trocava de câmera, eu fui ficando ansioso com isso, mas isso me fez pesquisar bastante e compreender como é que a galera faz. E aí eu comecei a mudar completamente a minha forma de dar aula online, que era algo que eu não me via fazendo de jeito nenhum. (Interlocutor 4, pianista e tecladista).

Perda de alunos e de renda

Conjuntamente à dificuldade de adaptar o próprio trabalho às demandas online e à diminuição, ou perda completa, da renda proveniente de apresentações ao vivo, está a variação negativa no número de alunos, no caso da docência, e a perda da garantia de trabalho, de um modo geral. Com a crise vivida na pele por toda a classe trabalhadora brasileira, agravada pela pandemia de COVID-19, a capacidade dos alunos de música em continuar pagando por aulas de música caiu vertiginosamente, principalmente em localidades pauperizadas e territórios periféricos do estado. Como conta nosso interlocutor:

> Caiu, vamos dizer, 80%. [. . .] porque também foi ruim pra todo mundo [. . .]. *Aqui onde eu moro, nem todo mundo tem grana guardada pra essas coisas que acontecem sem esperar,* [. . .] *uma pandemia, então muita gente não ia gastar, investir seu dinheiro em um momento incerto, numa aula de violão.* Foi uma fase em que as pessoas tavam com medo, não sabiam o que viria, *o pessoal falava até em disputar comida no mercado, um negócio bem absurdo.* (interlocutor 9, violonista. Grifos nossos).

Em alguns casos, as estratégias utilizadas para manter os alunos e as oportunidades profissionais passaram por um rebaixamento do valor do próprio trabalho. Tal rebaixamento influiu diretamente na intensificação do processo de precarização do trabalho de nossos interlocutores, que, em sua esmagadora maioria, não possuem vínculos empregatícios formais:

> [. . .] Eu vi muitos alunos meus, que estavam comigo, sei lá, 3, 4 anos quererem continuar e não poderem porque não tinham como pagar. *Eu me prontifiquei a baixar esses valores, caso a pessoa não pudesse pagar, pra poder continuar dando as aulas, até porque, senão eu ia ficar sem aluno também*. (Interlocutor 5, grifos nossos).

Desvalorização social

O trabalho do músico sofre diversas formas de desvalorização social. Há, entre os músicos, ampla disseminação da crença de que a atividade musical é dependente de noções inatistas como "dom" ou "gênio" (SCHROEDER, 2004). A consequência da insistência neste ideário é a fetichização da noção de "artista" como algo que depende de uma "natureza" ou "dom", o que desvaloriza anos

de estudos, aprendizados, práticas, experiências. Evidentemente, esta é uma ideologia muito conveniente para eventuais empregadores de músicos, pois algo que se obtém supostamente sem esforço também não vale muito dinheiro no mercado de trocas simbólicas.

Como uma manifestação similar a esta, encontramos em nossas entrevistas a noção de música como "encantamento", "mágica", prescindindo, portanto, de pagamento:

> *Tem uma parada mágica*, você não está só pela grana, você está pelo projeto também. [. . .] [Mesmo já] pagando as contas em casa, eu esquecia um pouco da grana, [. . .] ganhar a grana era um bônus de certa forma. (Interlocutor 8, baterista).

Informalidade

A informalidade nas relações de trabalho foi narrada em diversas entrevistas e de várias formas, tanto no âmbito da docência em escolas particulares, como atuando com performances em bares e casas noturnas. A falta de contratos de trabalho por escrito parece ter condicionado nossos interlocutores a afirmarem que seus trabalhos são informais, certamente devido à falta de garantias trabalhistas. Inclusive, um deles nos relatou que já teve trabalho formal, mas em outras profissões: "Já tive trabalho formal, trabalhei num estúdio de gravação, e lá era formal. Já tive também alguns trabalhos de carteira assinada que não tinham a ver com a música, mas hoje [com música] não é formal. É tudo indiretamente, quer dizer, tudo informal" (interlocutor 2, cantor e pianista).

Irregularidade

No que tange à regularidade de seus rendimentos, nossos interlocutores apontam que a tônica da situação pré-pandemia, que já era marcada pela não-constância em seus rendimentos, se agravou no momento presente, obrigando alguns a recorrerem ao trabalho na rua (o que acarreta, adicionalmente, más condições de trabalho):

> [Minha renda] não é nem um pouco regular [. . .]. Quando eu estava tocando com a [cantora] e com a peça eu estava ganhando uma grana um pouco mais regular, mas quando começou a parar os trampos, eu tive que ir para rua dar o meu jeito. (Interlocutor 8).

Editais privados e auxílios governamentais

Neste cenário de angústia e incerteza, a busca pela participação em editais públicos e privados

e por auxílios governamentais é percebida por nossos interlocutores como um imperativo. Entretanto, o acesso a tais iniciativas não é simples. Nota-se nos editais, por exemplo, uma predominância de foco que deixa a descoberto diversas formas de expressão musical e atenta, finalmente, contra a diversidade de manifestações musicais. Da mesma maneira, verifica-se que espaços geográficos centrais e dominantes são privilegiados, em termos de cobertura de editais, em relação aos locais periféricos:

> Tem muitos editais voltados para certos casos específicos, por exemplo: eu tenho um quarteto e a gente já tem um trabalho sólido, concreto para apresentar. Só que você vê uma gama imensa de editais aparecendo, por exemplo, para canções, para compositores de canções, para cantores de canções, e *o meio da música instrumental não tem quase nada, já fica um ponto difícil pro instrumentista*. [. . .] Também é difícil você chegar até esses editais. Por exemplo, eu moro em São Gonçalo, [. . .] uma cidade [. . .] bem pobre e grande. *Então* [. . .] *abrem editais para Niterói e pro Rio, mas pra cá, não abre. Então a gente vem trabalhando nos lugares que estão sendo privilegiados* [Niterói e Rio de Janeiro], mas a gente que trabalha lá não é privilegiado [. . .] [E isso] deve ter muito, principalmente [em] cidades do interior. (Interlocutor 5, grifos nossos).

É mister ressaltar, com respeito aos editais, que suas insuficiências ou especificidades excessivas são apontadas tanto por interlocutores mais jovens, que estão em processo de consolidação de suas carreiras, quanto por aqueles(as) com algum prestígio neste universo laboral, carreiras consolidadas e melhores condições materiais e socioeconômicas:

> Eu consegui entrar num edital do Itaú, por exemplo. Gravei três vídeos, três músicas e tudo. *A grana que vem não segura a onda, mesmo*. E ainda tem uma grana de produção, eu não mexo com vídeo, então tem que chamar alguém pra me ajudar [. . .], é claro que tem que pagar essas pessoas também. *E eu vi que entraram [no edital] pessoas que já estão com um trabalho com algum tipo de reconhecimento no meio. Então isso não está direcionado* [aos que estão mais necessitados], *não é uma política de ajuda. É mais um trabalho, a gente tá gerando conteúdo para ficar lá, postado, é bom pra gente mas é bom [melhor] pra eles*. (Interlocutor 6, grifos nossos).

Nossos interlocutores também manifestam insatisfação, ou desconhecimento, sobre as iniciativas de auxílio financeiro empreendidas pelo governo federal. O valor disponibilizado por tal auxílio é percebido como insuficiente para a manutenção mínima da qualidade de vida, ou até mesmo para arcar com os custos básicos de moradia. Segundo um de nossos interlocutores: “Eu acho que ninguém vive de 600 reais! O que é mais preocupante pra mim é o Estado achar que está dando 600 reais para o povo e achar que está fazendo alguma coisa. Esse valor não dá nem metade de um aluguel” (interlocutor 8).

A compreensão geral de nossos interlocutores é de que, para além de algumas menções à Lei

Aldir Blanc, não há assistência por parte do poder público/governo federal. Na verdade, é notável a percepção de que as ações de auxílio e solidariedade mais efetivas são empreendidas pelos próprios trabalhadores da música, em redes de assistência, e de que o governo federal se coloca como inimigo aberto dos(as) trabalhadores da cultura:

> Eu acho que as relações mais efetivas são dos próprios trabalhadores da cultura, muito mais do que o governo ou qualquer órgão de cultura. *Até porque se depender desse governo [Bolsonaro] morre todo mundo, ainda mais o pessoal da cultura*. (Interlocutor 6, grifo nosso).

Incerteza da oferta de trabalho

Como consequência dos elementos aqui debatidos ocorre também o fenômeno da incerteza de ter ou não trabalho, tanto em curto como em longo prazo. Isto pode ser observado nas falas dos nossos interlocutores: "Eu não sei quando que eu vou fazer um show, não tenho a menor ideia, é desesperador!" (interlocutor 6).

Desânimo

Ao analisar o relato de nossos interlocutores, pudemos perceber que o impacto do isolamento social e da interrupção de suas atividades profissionais influiu diretamente, não apenas em suas rendas, mas também na motivação para continuar exercendo as atividades musicais ainda possíveis de serem realizadas. Alguns deles nos relataram que a falta de atividade profissional é um fator que, além da tristeza pela distância dos amigos e da própria rotina de trabalho remunerado, tem tornado suas próprias rotinas de estudos em algo sem sentido:

> Eu descobri [. . .] que o meu estudo depende de eu estar tocando. Pra eu ficar satisfeito com aquele estudo metódico que eu faço em casa, [. . .] todo dia [. . .], eu tenho que estar tocando em algum lugar. [. . .] porque aí você tem uma data, tem um compromisso [. . .] de estar em dia com o seu instrumento. E aí, na quarentena, a gente tem que se esforçar pra [o estímulo] acontecer, né? Porque a gente não sabe quando vai voltar. (Interlocutor 7).

Incerteza com o futuro

Mas, infelizmente, também tivemos relatos de musicistas, com vasta experiência que, devido a incertezas com o futuro, com o longo período de inatividade, consideraram inclusive abandonar a profissão: "Então, no início deu pra gente relevar, mas depois chegou uma época, passou quatro,

cinco meses, que eu já estava pensando em desistir" (interlocutor 10, percussionista).

Más condições de trabalho

Já no período das entrevistas era possível observar o descumprimento das medidas sanitárias, concomitantemente à reabertura das casas de shows. Podemos observar esta situação através de declarações como: "Tô vendo e ouvindo falar de lugares que estão vendendo e divulgando que estão respeitando as medidas sanitárias. MENTIRA! [. . .] Vai numa roda de samba pra tu ver!" (interlocutor 10).

Considerações finais

Nossa pesquisa constatou que, mesmo antes do período pandêmico, nossos interlocutores já possuíam relações de trabalho com alto teor de informalidade, elevado grau de instabilidade e irregularidade profissional, e uma nítida insatisfação com os seus rendimentos. Insatisfações que estão diretamente ligadas às suas expectativas e investimentos realizados ao longo de anos de estudos e o tempo exercido na profissão. Porém, com o isolamento social, este quadro ganhou contornos dramáticos, com alguns interlocutores relatando a perda total de sua renda, uma vez que todos os seus trabalhos cessaram, por tempo indeterminado. Alguns relataram estar vivendo exclusivamente com a verba adquirida através do Auxílio Emergencial, oferecido pelo Governo Federal. Porém, nos foram relatadas, quase como unanimidade, a insatisfação com seu valor e as dificuldades para acessá-lo.

Alguns integrantes possuem trabalhos com contratos temporários em ONGs e escolas de música particulares, porém a ampla maioria está largada à própria sorte, negociando em condições desvantajosas com capitalistas dos setores do ensino privado e de bares e restaurantes, majoritariamente do Centro e Zona Sul da cidade. Também se verificou que alguns apresentaram quadros de tristeza e desesperança com o atual momento vivido, sobretudo, em termos de realidade pós-pandemia.

É necessário ressaltar que a situação dos(as) trabalhadores da música se agravou com a progressiva flexibilização das medidas restritivas e com o rebaixamento do valor do auxílio emergencial.

Relatos como esse nos preocupam, e apontam para a necessidade de continuidade da nossa

pesquisa. Se, no presente trabalho, nos debruçamos sobre a suspensão das atividades laborais dos(as) trabalhadores(as) da música, pretendemos, em investigações futuras, dar continuidade ao trabalho empreendido, atentando para os impactos do retorno (inseguro) de tais atividades em espaços presenciais, tais como escolas de música, casas de shows, ONGs, bares e outros espaços.

Referências

ARAUJO JUNIOR, S. M.; MUSICULTURA, Grupo. Conflict and Violence as Conceptual Tools in Present-Day Ethnomusicology; Notes from a Dialogical Experience in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, Estados Unidos, v. 50, n.2, p. 287-313, 2006.

ARAUJO JUNIOR, S. M. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. Publicação de artigo vinculada ao projeto de pesquisa 'Música, pesquisa-ação participativa e processos político-sociais no mundo lusófono; um estudo comparativo'. *El oído pensante*, v. 1, p. 1-15, 2013.

ARAUJO JUNIOR, S. M.; CAMBRIA, Vincenzo. Sound praxis, poverty, and social participation: perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro. *Yearbook for Traditional Music*, v. 45, p. 28, 2013.

CAIXA ECONOMICA FEDERAL. *Auxílio emergencial*. (Cartilha). Brasília, 2020. Disponível em: https://www.caixa.gov.br/auxilio/auxilio2021/Paginas/default.aspx. Acesso em: 05 set 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1970.

GARLAND, Shannon. *Music, Affect, Labor, and Value*: Late Capitalism and the (Mis)Productions of Indie Music in Chile and Brazil. Nova Iorque, EUA, 2014. Tese (Doutorado). Universidade Columbia, Graduate School of Arts and Sciences.

HOFMAN, Ana. Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 2015. DOI: 10.1080/17411912.2015.1009479.

MOTTA, Ana Raquel. O papel da música nas atividades de trabalho. *Bakhtiniana*, São Paulo, 10 (2): 90-114, Maio/Ago, 2015.

NEDER, Alvaro. "On the Razor's Edge: Brazilian Ethnomusicology, Participatory Research and Popular Audiovisual Education at Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, Brazil". In Corrêa, Antenor Ferreira; Westvall, Maria (eds.). Dossier: "Music and Interculturality". *El oído pensante* 7 (1): 209-235, 2019. Disponível em: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante. Acesso em: 05 set 2021.

REQUIÃO, Luciana. "*Eis aí a Lapa...*": Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 2008. Tese (Doutorado em Educação)–Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

_____. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Revista da ANPPOM*, v.26, n.2, p.1-25, maio-ago. 2020. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020b2603/p>. Acesso em: 05 set 2021.

REYES-SCHRAMM, Adelaida. Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. Yearbook for Traditional Music, 14: 1-14, 1982.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 109-118, mar. 2004.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ELABORANDO UM QUESTIONÁRIO SOBRE O TRABALHO DE DISCENTES-MUSICISTAS: DESAFIOS E CONTRIBUIÇÕES

GT "NOME DO GT"

Rodrigo Heringer Costa (UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)
rodrovas@gmail.com
Catalina Gutiérrez Peláez (UFBA - Universidade Federal da Bahia)
ktyk1979@gmail.com
Cristiano Wilson Silva de Souza (UFBA - Universidade Federal da Bahia)
criswss@hotmail.com
Rafael Lima Lázaro (UFBA - Universidade Federal da Bahia)
rafafel310186@gmail.com

Resumo: A escassez de pesquisas quantitativas relacionadas ao trabalho em música deve-se, em boa medida, à dificuldade de captar as peculiaridades das práticas laborais de musicistas, caracterizadas por acentuados índices de flexibilidade, informalidade e desigualdade. Constatada as limitações das pesquisas estatísticas produzidas pelo IBGE (principalmente PNAD e Censo) em estabelecer uma panorama do trabalho na área em suas nuances, busca-se, por meio deste relato de experiência, refletir sobre um processo de constituição de um questionário - ainda em andamento - destinado à compreensão de tais especificidades. Este será destinado a estudantes-musicistas, vinculados à UFRB e à UFBA, muitos dos quais já em atuação laboral na área. Deste modo, pretende-se compreender as múltiplas formas de remuneração às quais se submetem trabalhadores da música, as variadas frentes na qual atuam no intuito concretizar um determinado trabalho, os múltiplos trabalhos com os quais se engajam simultaneamente e a diversidade de suas fontes de renda.
Palavras-chave: Trabalho. Musicista. Universidade. Pesquisa quantitativa. Estudantes.

Elaborating a survey on the work of students-musicians: challenges and contributions

Abstract: The lack of quantitative researches related to the work of musicians is largely due to the difficulty in identifying some particularities of their labour, characterized by high levels of flexibility, informality and inequality. Once the limitations of IBGE's surveys (mainly PNAD an Census) in establishing an overview of labour's nuances in music area is verified, we reflect, through this experience report, on a process of constitution of a questionnaire - still in progress - aimed at understanding such specificities. It will be applied on to student-musicians, from UFRB and UFBA, many of whom are already working in area. It is intended to understand the multiple forms of remuneration to which music workers are submitted, the various fronts on which they act in order to conclude a certain job, the multiple jobs wich they engage simultaneously and the diversity of their sources of income.
Keywords: Labour. Musician. University. Quantitative Research. Students.

Introdução

O trabalho – em sua ampla compreensão[1] – é um dos mais relevantes pilares a sustentar a organização de sociedades modernas (ANTUNES, 2006; CARDOSO, 2010; DUBAR, 1991). Não à toa, o futuro das atividades laborais e o impacto de suas metamorfoses sobre a qualidade de vida dos seres humanos é tema de debate entre autores de diversas áreas do conhecimento, bem como entre especialistas vinculados a órgãos multilaterais contemporâneos (v. p. ex., BANCO MUNDIAL, 2019; BOISE, 2008; CAMPANTE, CRESPO e LEITE, 2004; NEVES e PEDROSA, 2007; OIT, 2016; 2018; SEGNINI, 2014)[2].

No contexto da pandemia de Covid-19, a discussão acerca do trabalho no campo musical teve sua relevância ainda mais exposta. Segundo dados da PNAD, os musicistas foram o terceiro grupo de profissionais que mais perderam emprego entre 2019 e 2020 (redução de 38%), considerando-se todas as categorias profissionais. Fenômeno semelhante verificou-se, de modo mais abrangente, na área de artes, cultura, esporte e recreação na qual a redução do volume nos postos de trabalho entre 2019 e 2020 teve uma redução de 23,1%, ficando, entre todos os setores, atrás somente do de serviços domésticos (24,7%) e alojamento e alimentação (26,1%). A relevância da conexão entre as instituições de formação vinculadas à área de música e os debates acerca dos fazeres laborais de seus protagonistas mostra-se, portanto, fundamental para uma maior consonância entre a prática musical contemporânea e as atividades de ensino na área.

No presente relato, trataremos da experiência de confecção de um questionário elaborado por integrantes de um núcleo de pesquisa vinculado ao curso de Licenciatura em Música da UFRB - Núcleo de Estudos em Música e Trabalho (NUEMUT). O questionário se destinará à verificação, entre discentes dos cursos de música da instituição e da UFBA, de alguns aspectos de suas condições de trabalho, bem como do impacto da pandemia de Covid-19 sobre o seu desenvolvimento. No percurso, abordaremos as motivações para tal empreendimento, bem como faremos um breve histórico acerca das atividades desenvolvidas pelo Núcleo, ressaltando seus impactos sobre a confecção do referido questionário.

[1] Para discussões conceituais sobre o trabalho, ver, entre outros, Bava Júnior (2000); Giddens (2008); Marx (1996) e Vargas (2016).

[2] Em documento publicado recentemente pelo Banco Mundial (2019), o órgão conjectura um perfil de trabalhador para tempos vindouros, a compartilhar, ironicamente, diversos traços com o *habitus* ocupacional há muito incorporado por musicistas. O profissional inovador (criativo), empreendedor, intrinsecamente motivado, competitivo, móvel, em constante formação, inserido em uma economia de incertezas e, consequentemente, de inseguranças, é um modelo que inspira, no presente, o músico enquanto trabalhador – forjado, por sua vez, no passado do Romantismo – e também o simulacro do "profissional do futuro", tipificado pelo Banco Mundial.

Um desafio à parte: trabalho de musicistas em números

Dados quantitativos acerca da atuação do profissional em música são de difícil acesso a pesquisadores de todo o mundo (MENGER, 2005; 2014; OIT, 2014). Algumas características da atuação dos músicos corroboram para a compreensão das motivações para tal assertiva. A informalidade do trabalho no setor, que não deixa rastros da atuação de seus protagonistas, pode ser apontada como uma das principais entre elas. Outro desafio ao tratamento estatístico das nuances dos fazeres musicais diz respeito à flexibilidade do trabalho na área, frequentemente a turvar a linha que separa o período de atuação laboral e aquele de não-trabalho no cotidiano dos músicos (OIT, 2014, P.1).

Outra face da flexibilidade, o envolvimento de profissionais da música com múltiplos e concomitantes trabalhos na área é outro fator a dificultar a compreensão do alcance e das particularidades de suas atividades laborais. Ademais, muitos musicistas não só acumulam atividades como tais, mas se vinculam a um segundo (às vezes terceiro ou quarto) trabalho, relacionado ou não à área de música, o qual frequentemente, acaba por tomar o lugar de ocupação principal – no que diz respeito à relevância para seus ganhos pecuniários -, trazendo desafios à análise[3].

A alternância entre períodos de grande demanda por trabalho e outros de desocupação, característica à modalidade de trabalhos pontuais ou "por portfólio" (MENGER 2005, p. 101-109; OIT, 2014), é outro fator a trazer problemas à coleta de dados[4]. Soma-se a isso, a sazonalidade da ocupação principal e das demais (secundária, terciária etc.), uma vez que períodos de demanda por determinados tipos de trabalho (na área de música ou não) podem ser intercalados com outros de

[3] As pesquisas voltadas ao mercado de trabalho no Brasil têm por costume tomar como referência exclusivamente aquela profissão/ocupação com a qual os indivíduos se envolvem a maior parte do tempo ou a que lhes propicia maior renda. Um músico que dedique mais tempo ou que obtenha maiores rendimentos, digamos, em suas atividades de docência, poderá ser classificado como professor em um questionário que indague sobre sua atuação profissional, ainda que se compreenda como performer ou instrumentista. Neste caso, mesmo que seja classificado como musicista, correr-se-á ainda o risco de que seus provimentos sejam vinculados, indiscriminadamente, à atividade de instrumentista/cantor. Uma vez cruzados, por exemplo, os dados de ocupação e renda, podem ocorrer sérias distorções entre as reais fontes de receita de tais indivíduos e aquela acusada como tal. Exceções entre as pesquisas sobre mercado de trabalho no Brasil são algumas vinculadas à PNAD240, cujos questionários preveem a abordagem das ocupações primária e secundária.

[4] O fato de um indivíduo não estar envolvido com nenhuma atividade profissional regular em um momento específico de sua trajetória, não o impede de se considerar um profissional "na ativa", em atuação, diferentemente do que ocorre com trabalhadores de outras áreas, quando desocupados242. O desemprego para os musicistas é, portanto, estrutural: a regra, diante da exceção representada pelo trabalho regular.

baixa ou nenhuma procura, ocasionando alternância entre o que os musicistas tomariam como ocupação principal em distintas épocas do ano.

As referidas dificuldades de apreensão das especificidades do campo laboral foram percebidas em pesquisas e estudos informais que contemplam a temática do trabalho de musicistas, conduzidas pelos participantes do NUEMUT (COSTA, 2020; GUTIÉRREZ, 2020; COSTA, GUTIÉRREZ, LÁZARO, SOUZA, 2020; SOUZA, 2019). Rodrigo Costa, em pesquisa de doutorado (COSTA, 2020), identificou tais limitações ao buscar compreender as particularidades do trabalho musical, a partir da análise de experiências profissionais no campo musical vivenciadas por musicistas atuantes em Salvador. A partir de um levantamento de informações sobre a atuação profissional de egressos dos cursos de graduação existentes na Escola de Música da UFBA, Cristiano Souza (SOUZA, 2019) verificou imprecisões a respeito das competências consideradas pelos ex-discentes como indispensáveis ao exercício das atividades laborais no campo musical. Outros questionamentos acerca da relevância da formação acadêmica para as atividades laborais de egressos da referida Escola levaram Rafael Lázaro (COSTA, GUTIÉRREZ, LÁZARO, SOUZA, 2020), ex-discente da EMUS/UFBA e musicista, a planejar, ainda durante a graduação, um estudo sobre as condições de trabalho vivenciadas por musicistas em Salvador, elaborando um questionário no intuito de alcançar uma visão mais ampla sobre o campo laboral de tais agentes. De outra parte, Catalina Gutiérrez (GUTIÉRREZ, 2020), abordou, entre outros tópicos, as práticas laborais de artistas latino-americanos, incluídos na categoria de musicistas ambulantes, que atuam em Salvador e em outros locais da América Latina, evidenciando que a atividade destes é caracterizada pela instabilidade e informalidade.

Das convergências temáticas procedentes de pesquisas individuais previamente conduzidas, os investigadores aqui citados reuniram-se, em meados de 2020, para refletirem sobre as práticas laborais no campo musical. De tais encontros, surgiu a proposta de pesquisa a qual focamos no presente artigo, justificando-se, assim, o breve histórico que apresentaremos a seguir a respeito daqueles.

NUEMUT - Motivações e contextos

NUEMUT é um grupo de pesquisa vinculado à UFRB, formado em julho de 2020 por um pesquisador vinculado à instituição, por discentes e ex-discentes da UFBA, voltados ao estudo do tema da música como trabalho. Desde o início, o grupo reúne-se semanalmente de forma virtual e síncrona[5]. Inicialmente, os integrantes do grupo apresentaram suas pesquisas, expondo as dúvidas e questões que persistiram após concluídos os estudos; resultando desse exercício um artigo que o grupo escreveu para o "Encontro virtual de pós-graduação UFBA 30+30", promovido pelo programa de Pós graduação em Música da UFBA.

Finalizado o artigo, o grupo retomou as discussões sobre a viabilização de uma pesquisa de caráter majoritariamente quantitativo, tomando como base o questionário elaborado em 2015 por Rafael Lázaro - integrante do NUEMUT e músico atuante na cidade de Salvador à época - e Tereza Santos, ex-docente do departamento de estatística da UFBA[6]. Após algumas reuniões com docentes de diversas áreas para discutir e decidir qual a população alvo do estudo, o grupo optou por estudantes de graduação dos cursos de música da UFBA que ingressaram no primeiro semestre de 2020 ou posteriormente, e por estudantes de música da UFRB, que iniciaram o curso a partir do segundo semestre de 2018[7]. A escolha desta população se deu em função da acessibilidade à mesma, visto que todos os participantes do NUEMUT têm ou tiveram alguma relação institucional com a UFBA e o Núcleo vincula-se à UFRB. O pequeno tamanho da população absoluta foi outro fator, pois o grupo ainda não possui suporte financeiro para pesquisas com maior abrangência.

Houve uma expansão em número e em qualidade das questões. Durante o processo de reelaboração do questionário, questões presentes na PNAD e no Censo IBGE foram incorporadas de forma literal visto que suas metodologias e acurácia são amplamente testadas/verificadas. As questões presentes no documento original foram re-elaboradas e expandidas, trazendo questionamentos que permitem expor a situação laboral e material do profissional de música. A pandemia de Covid-19 foi contemplada nas elaborações, pois causou um profundo impacto em todos os trabalhadores da área

[5] No começo pela Pandemia de COVID-19, agora porque uma das integrantes está fora do país.

[6] Este questionário seria aplicado a uma população de musicistas atuantes no campo da performance e da educação musical, mas o trabalho não foi concluído.

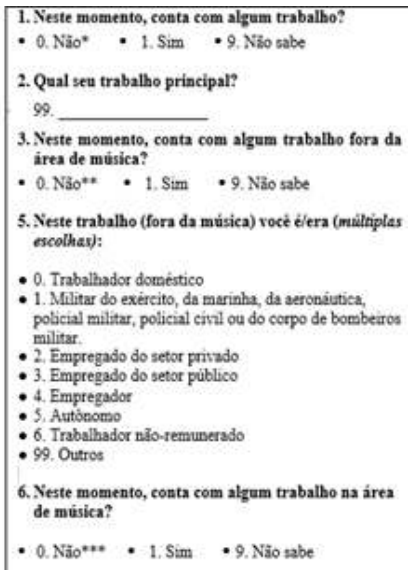
[7] Uma pesquisa, coordenada pela profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning, teve como população alvo discentes dos seis cursos existentes na UFBA (Licenciatura em Música, Composição, Regência, Instrumento, Canto e Música Popular) com entrada até o ano de 2019.1. O único curso de música a compor o quadro de cursos ativos da UFRB é o de Licenciatura em Música, cuja população até o momento não foi analisada, por esse motivo optou-se pelo grupo de estudantes desta instituição com entrada a partir do ano de 2018.

de cultura e provavelmente, em relação a períodos pré/pós pandemia, ter-se-ia uma distorção nos dados, tendo assim sessões dedicadas exclusivamente a este período.

No momento, o questionário encontra-se em processo de finalização, conta com 61 perguntas, e procura extrair informações de caráter quantitativo a respeito do trabalho em música que exercem tais estudantes, seus problemas, inquietudes, ganhos e tempo de dedicação à atividade laboral musical.

De músicos para músicos

Por meio do supramencionado questionário, além dos questionamentos pertinentes à realidade estudantil - curso em que está matriculado/a; universidade em que estuda etc. - e outros, referentes à prática musical - instrumento principal; instrumento(s) secundário(s) etc. - buscamos abarcar algumas especificidades do trabalho de discentes musicistas, muitos dos quais já atuantes profissionalmente. Como identificado na literatura (COSTA, 2020; REQUIÃO, 2019), parcela significativa dos musicistas possuem ocupações em outras áreas, frequentemente responsáveis pela fração mais expressiva da renda de tais agentes. No intuito de perceber a relevância dos trabalhos na área de música e em outras áreas para o mosaico laboral dos respondentes, inserimos alguns questionamentos pertinentes:



1. Neste momento, conta com algum trabalho?
• 0. Não* • 1. Sim • 9. Não sabe

2. Qual seu trabalho principal?
99. _____

3. Neste momento, conta com algum trabalho fora da área de música?
• 0. Não** • 1. Sim • 9. Não sabe

5. Neste trabalho (fora da música) você é/era (*múltiplas escolhas*):

• 0. Trabalhador doméstico
• 1. Militar do exército, da marinha, da aeronáutica, policial militar, policial civil ou do corpo de bombeiros militar.
• 2. Empregado do setor privado
• 3. Empregado do setor público
• 4. Empregador
• 5. Autônomo
• 6. Trabalhador não-remunerado
• 99. Outros

6. Neste momento, conta com algum trabalho na área de música?

• 0. Não*** • 1. Sim • 9. Não sabe

O trabalho com música caracteriza-se por sua flexibilidade (COSTA, 2020, p. 349-359; PACKMAN, 2009, p. 94-97) e os questionários da PNAD e do censo do IBGE não conseguem, de maneira satisfatória, expor o panorama dessa elasticidade na atuação profissional. Como não há muitas referências sobre como tratar estes elementos do trabalho em música de maneira específica, o grupo buscou, nos diálogos internos, os elementos da vivência particular de cada um/uma para elaboração de perguntas que ajudem a trazer à tona como se dá o movimento das relações sociais do trabalhador neste campo laboral.

Perguntas como a da figura abaixo possui múltiplas possibilidades, pois assumimos que músicos trabalham em diversas frentes e, dentro de cada um desses trabalhos, o musicista pode ocupar diversas atividades/funções. Um dos pontos centrais foi optar por categorias de trabalho primário, secundário e terciário, buscando entender o que acontece nessas diversas atividades exercidas por um mesmo indivíduo.

5. Frentes de trabalho neste trabalho: ***(múltiplas escolhas)***

- 0. Intérprete - apresentações, incluindo virtuais
- 1. Intérprete - gravação
- 2. Compositor
- 3. Arranjador
- 4. Professor
- 5. Regente
- 6. Pesquisa
- 7. Direção (musical/artística/etc.)
- 8. Gestão de redes e mídias sociais destinadas aos trabalhos musicais
- 9. Escrita de projetos
- 10. Técnico de som (estúdio/PA/etc.)
- 11. Proprietário de estúdio
- 12. Proprietários de empresas de eventos
- 13. Residência artística
- 14. Bolsista
- 15. Network
- 16. Agendamento de shows
- 17. Troca de mensagens/ligações/etc
- 18. Compra e venda de instrumentos musicais
- 19. Manutenção de instrumentos musicais
- 20. Estudo individual
- 21. Estudo institucional (tempo em práticas de ensino e aprendizagem/sala de aula)
- 22. Produção
- 23. Iluminação, figurino, cenário etc.
- 24. Captação de áudio/vídeo
- 25. Edição de áudio/vídeo
- 26. Editor de partituras
- 27. Produtor de conteúdo para mídias digitais sociais
- Outro _____ (ainda existem outras opções

Partindo do pressuposto de que parte significativa do trabalho operado por tais agentes corresponde a um labor não remunerado - incluindo o "trabalho para trabalhar" - o questionamento exposto foi formulado no intuito de captar algumas de suas particularidades. Os entrevistadores serão orientados, diferentemente ao que ocorre - via de regra - nas principais pesquisas conduzidas pelo IBGE sobre mercado de trabalho, a estimular a reflexão sobre a faceta não remunerada do trabalho

realizado, a incluir seu componente comumente oculto aos contratantes (p.ex., "Estudo individual", "Estudo institucional", "Produção de conteúdo para mídias digitais" etc.). O estímulo, no entanto, destina-se exclusivamente à mais clara compreensão dos respondentes em relação à proposta do questionário, não devendo assumir qualquer função cientificamente questionável de direcionar as respostas dos interlocutores. Uma vez realizados tais esclarecimentos, outras perguntas, relacionadas à carga horária de trabalho e à renda média seriam conduzidas, levando-se também em consideração, os trabalhos não pagos na área de música ou em outras áreas:

6. Somado todos os seus trabalhos, quantas horas aproximadamente, você trabalha em média por dia durante a pandemia?

- |__|__|:|__|__| h/semana

7. Somado todos os seus trabalhos com música, aproximadamente quantos a dias você trabalha em média por semana durante a pandemia?

- |__| dia(s)

8. Somado todos os seus trabalhos com música, quantas hora aproximadamente você trabalha em média por dia durante a pandemia?

- |__|__|:|__|__| h/semana

9. Qual sua renda média mensal aproximada de todos os trabalhos que realiza durante a pandemia?

- R$|__|__|__|__|__|,00

10. Qual sua Renda média mensal de todos os trabalhos que realiza com música durante a pandemia?

- R$|__|__|__|__|__|,00

Outra pergunta que ilustra como o grupo entende a flexibilidade laboral é quando busca-se entender como o trabalho é pago. Assumimos mais uma vez que existem diversas formas de pagamento, que não somente em dinheiro.

12. Como seus serviços/trabalhos com música são pagos? *(múltiplas escolhas)*

- 0. Dinheiro,
- 1. Comida
- 2. Bebida
- 3. Mercadorias
- 99. Outra(s) forma(s) de pagamento

Este questionário será direcionado a uma população específica (estudantes de música da UFBA e UFRB), no entanto, o cruzamento de informações resultantes desta pesquisa com os dados da PNAD sobre os autodeclarados músicos poderá refletir o quadro geral socioeconômico dos músicos em Salvador, além de permitir avaliar os impactos do ensino superior em música.

Considerações finais

O músico atua de maneira muito peculiar no mercado de serviços e a análise da atuação deste no campo laboral deve ser moldada a essas especificidades. Como observado neste texto, o trabalho do músico caracteriza-se como flexível, em que horas de trabalho não remuneradas e o exercício de múltiplas atividades concomitantes, representam algumas das faces da informalidade predominante na profissão. O que está claro então, é o como, mas ainda não o quanto.

Com base em pesquisas já feitas, e a partir das experiências compartilhadas entre integrantes do NUEMUT, e desses com outros agentes do mesmo campo de atuação, o grupo busca empreender uma pesquisa com caráter estatístico que seja capaz de trazer à luz os elementos específicos, fundamentais e únicos da atuação do músico no seu labor. As pesquisas do IBGE incluem questões fundamentais sobre atividades laborais, no entanto, não tratam, por exemplo, da flexibilidade na forma de remuneração, o desdobramento de um trabalho em diversas atividades que demandam competências distintas, entre outros, que caracterizam a flexibilidade laboral do músico. A elaboração de questões que tratam dessas especificidades são o cerne deste texto e ajudam a trazer reflexões de como moldar questionários sobre as atividades laborais em música para empreendimentos de caráter estatístico.

Mapear estatisticamente o universo laboral dos musicistas é pretensioso/desafiador, e a elaboração de um questionário demanda muitas análises, tempo e debates. Este trabalho traz reflexões que buscam contribuir com algumas peças ao grande quebra cabeça da música como trabalho.

Referências

ANTUNES, Ricardo. *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

BANCO MUNDIAL. *The changing nature of work*. Washington, 2019.

BAVA JÚNIOR, Augusto Caccia. *Introdução à sociologia do trabalho*. São Paulo: Ática, 2000.

BOISE, Sam de. Gender Inequalities and Higher Music Education: Comparing the UK and Sweden. *British Journal of Music Education*, Cambridge, v. 35, n. 1, p. 23–41, 2008.

CAMPANTE, Filipe R., CRESPO, Anna R. V. & LEITE, Phillippe G. P. G. Desigualdade salarial entre raças no mercado de trabalho urbano brasileiro: aspectos regionais. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 58, n. 2, p.185-210, jun, 2004.

CARDOSO, Adalberto Moreira. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.

COSTA, R. H. *A música como arte de viver em Salvador*. Salvador, 2020. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

DUBAR, Claude. *La socialisation: construction des identites sociele et professionelles*. Paris: A. Colin, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GUTIÉRREZ, P. C. *Musicistas Ambulantes em Salvador e outros lugares da América Latina: práticas musicais, estratégias e importância*. Salvador, 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

IBGE – Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística. *Censo Brasileiro de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

IBGE - Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística. *Pesquisa nacional por amostra domiciliar contínua 2019*. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

IBGE - Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua: COVID19*; Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

COSTA, R. H.; GUTIÉRREZ, P. C.; LÁZARO, R. L.; SOUZA C. W. S. O trabalho de musicistas como tema de pesquisas em Salvador. In: CANDUSSO, Flavia (organizadora). *30 + 30: pós-graduação e música*. Salvador: Edufba, 2020. p. 257-275.

MARX, Karl. *O capital*. v. 1 tomo 1. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MENGER, P.-M. Retrato do Artista enquanto trabalhador. Lisboa: Roma Ed., 2005.

MENGER, P.-M. The Economics of Creativity. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

NEVES, Magda de Almeida; PEDROSA, Célia Maria. Gênero, flexibilidade e precarização: o trabalho a domicílio na indústria de confecções. *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, p. 11 34, 2007.

OIT. *Back to the Future: Challenges and opportunities for the future of work adressed in ILO sectoral meetings since 2010*. Departamento de Políticas Setoriais. Genebra: OIT, 2018. 33 p.

OIT. *Challenges and opportunities for decente work in the culture and media sectors*. Genebra: OIT, 2019.

OIT. *Employment relationships in arts and culture*. Genebra: OIT, 2014.

OIT. *Non-standard employment around the world: undestanding challenges, shaping prospects*. Genebra: OIT, 2016.

PACKMAN, Jeff. Musicians' Performances and Performances of "Musician" in Salvador da Bahia, Brazil. *Ethnomusicology*, Illinois, v. 55, n. 3, p. 414–444, 2011.

REQUIÃO, Luciana. Trabalho, música e gênero: depoimento de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI. Rio de Janeiro: Da autora, 2019.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, p. 75–86, 2014.

SOUZA, C. W. S.; LUHNING, A. E. Levantamento de experiências profissionais de ex-discentes (egressxs) da EMUS. Salvador, 2019. Relatório de pesquisa de iniciação científica.

VARGAS, Francisco Beckenkamp. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, v. 29, n. 77, p. 313–331, 2016.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

FÉ, MÚSICA E TRABALHO: FAZER MUSICAL DENTRO DO CATOLICISMO CONTEMPORÂNEO

MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL

Artur Costa Lopes (UFRJ)
Lopes193745@gmail.com

Resumo: O presente artigo é um recorte de uma pesquisa de doutoramento em curso e tem como objetivo apresentar como musicistas do catolicismo entendem seu fazer musical na igreja. Através dos resultados de uma pesquisa de opinião realizada na Diocese de Duque de Caxias em 2019, foram organizadas algumas reflexões acerca do que se pode considerar "trabalho" na igreja católica, com foco no campo musical. Para tanto, assuntos como divisão de funções e atuação na igreja, foram fundamentais para a compreensão desse micro espaço, visando contribuir com outras pesquisas que levantam questões acerca da relação entre lazer/prazer e trabalho.

O texto foi dividido em 3 partes: a primeira destina-se a fazer uma breve apresentação da prática musical no catolicismo, a segunda busca debater variações existentes dentro dessa atividade, sobretudo no âmbito ritual, e a terceira discute, através da enquete, como praticantes definem suas atuações como musicistas na igreja católica.

Palavras-chave: Trabalho. Fazer musical. Prazer. Catolicismo.

Faith, music and labor: Making musical within contemporary catholicism

Abstract: This article is an excerpt of an ongoing doctoral research and aims to present how Catholic musicians understand their music making in the church. Through the results of an opinion poll carried out in the Diocese of Duque de Caxias in 2019, some reflections were organized about what can be considered "labor" in the Catholic Church, with a focus on the musical field. Therefore, issues such as division of functions and role in the church were fundamental to the understanding of this micro space, aiming to contribute to other researches that raise questions about the relationship between leisure/pleasure and labor.

The text was divided into 3 parts: the first is intended to make a brief presentation of the musical practice in Catholicism, the second seeks to debate existing variations within this activity, especially in the ritual sphere, and the third discusses, through the survey, as practitioners define their performances as musicians in the Catholic Church.

Keywords: Labor. Musical making. Pleasure. Catholicism.

Introdução

Ao desenvolver argumentos sobre a ideia de trabalho, pensadores modernos como Marx (1968) e Smith (1983) apontaram tratar-se de uma atividade intrínseca à natureza humana. Levando em consideração suas linhas de pensamento, o primeiro voltado para uma ótica liberal e o segundo

preocupado, sobretudo com a questão da exploração, notamos que ao longo do tempo esse termo recebeu significados distintos - especialmente com o crescimento do capitalismo - e que atualmente, em grande parte do discurso cristão brasileiro, é sinônimo de dignidade e termos correlatos. Assim, sob a ótica moralista católica hegemônica na atualidade,[1] que também agregou elementos da ética protestante do século XIX – apresentada por Weber (2005), o dito popular "o trabalho dignifica o homem", ainda é bastante empregado.

Esse argumento também é utilizado indiretamente para o trabalho dentro da igreja, porém, com o adendo de que se é feito para Deus, na maioria dos casos deve ser voluntário. Um desses "serviços" seria o fazer musical ritual, que na igreja católica, em diversos períodos foi um assunto polêmico, seja pelas transgressões as regras, ou porque possui uma enorme capacidade de alcance para evangelizar e agregar fiéis. Das diversas transformações, podemos destacar a implementação do canto gregoriano, do uso de instrumentos musicais acústicos, o que deu impulso à polifonia, e, nos últimos cinquenta anos, a utilização de instrumentos eletrificados e a integração de cantos difundidos no catolicismo de fora da igreja[2] para uso litúrgico.

Dentre diversos resgates e abandonos, pontuamos um evento que, ao menos para a igreja da América Latina, teve enorme impacto: o Concílio Vaticano II. Este trouxe nova dinâmica, pois "renovou" algumas práticas, elevando parte da assembleia para papéis ativos dentro do rito (DUARTE, 2013). Valorizando a língua vernácula, agregando artefatos sonoros diversos, elementos musicais, expressões da cultura local e dando maior voz ao leigo e a leiga, o Concílio gerou movimentos que ganharam forças nos anos seguintes, como a Teologia da Libertação e a Renovação Carismática Católica. Neste panorama, vale destacar que o multiculturalismo pode ser considerado um fator importante dentro do catolicismo, fato que o torna uma religião plural (MENEZES e TEIXEIRA, 2009). Ao longo de sua existência aglutinou diversas práticas locais para dentro, "santificando-as" de acordo com a doutrina pregada, por isso, em cada região que há entidades católicas, é possível observar particularidades, mesmo que haja um padrão romanizado dentro de cada contexto, como por exemplo, leituras diárias, roteiro dos ritos, e forma das orações.

Partindo desse ponto de vista, pontuamos que o catolicismo é estruturado através de

[1] Refiro-me ao catolicismo brasileiro pós anos 2000 que, embora atue através de diretrizes do Vaticano e da CNBB, recebe bastante influência de meios de comunicações do ramo, e seus discursos acabam sendo reverberados em muitas comunidades.

[2] Para aprofundamento no assunto da trajetória da música ao longo da história no catolicismo, ver:

mecanismos de fagocitose (SANCHIS, 2001) podendo ser interpretado, como "várias religiões em uma" (SANCHIS, 2001). Entretanto, esse não é um ponto de convergência entre praticantes. Ele gera bastante conflito, sobretudo quando a discussão passa por um conceito construído no seio da religião: a inculturação. Termo que, em resumo, deixa claro através de documentos e pronunciamentos do Vaticano que a Igreja valoriza a linguagem local (desde que "higienizadas" por diretrizes católicas), como forma de construção do rito. Esse ponto acaba sendo controverso, pois há diferentes maneiras de interpretar uma ação inculturada, cujos dois movimentos citados anteriormente são exemplos.

O Concílio Vaticano II, através da confirmação e expansão do discurso da inculturação e da maior liberdade (mesmo que vigiada) aos/as leigos/leigas, ampliou um motor do catolicismo: o trabalho voluntário. Ainda que existam serviços remunerados dentro dessa instituição (como o dos sacerdotes, por exemplo), no Brasil, a colaboração de pessoas que não recebem renda por suas atividades, tais como ministros, acólitos e musicistas, são a tônica. Esse quadro relativiza a ideia de trabalho dentro dessa instituição, elevando o status social de quem pratica tal ação dentro da comunidade e impulsionando sua atividade para além dela, porém, como já mencionado, ratificando que no ambiente da igreja, a ideia de que o "serviço" prestado não é direcionado às pessoas, mas à Deus, e por isso, a recompensa é divina.

Tendo em vista o modelo complexo desse debate e da estruturação do catolicismo no Brasil, trataremos esses assuntos, adicionando uma lupa a uma micro região (Diocese de Duque de Caxias), de modo que a análise seja mais pontual, mesmo que caminhe paralelamente com possíveis quadros nacionais. Para isso, nos próximos tópicos, este texto buscará compreender como o fazer musical, entendido aqui como um modo de trabalho, é realizado e quando pode ser considerado lazer/prazer/exercício da fé?

Categorias do fazer musical católico

A participação de fiéis através de funções de protagonismo dentro do Catolicismo na Diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, desde sua criação, em 1981, pode der influenciado determinadas ações de sacerdotes, por isso torna-se fundamental a motivação por parte de lideranças não consagradas para que ocorra um maior diálogo entre clero e comunidade. Todavia, esse quadro nem sempre é aceito de bom grado pelo primeiro, em especial quando entendem que as regras não

são passíveis de flexibilização.

Durante a observação participante na Igreja de Santana entre (2017 e 2019), além de visitas esporádicas a outros espaços católicos da diocese, percebi que a estrutura paroquial pode agregar até 13 cargos distintos.[3] Um deles seria a da pessoa que compõe o ministério de canto ou de música, que, de acordo com a ideia presente no Concílio Vaticano II, teria como principal objetivo "administrar o Amor, a Palavra e o Espírito de Deus ao seu povo". Logo, "Com a música e o canto se pode evangelizar, ensinar, inspirar, alentar, profetizar, e é vital na adoração a Deus" (MÚSICA, 2020).

Segundo Pe. Patrick (BRANDÃO, 2020), nem todos os cargos de leigos/leigas contemplam formação e envio (uma espécie de bênção oficial, confirmação feita por um sacerdote publicamente). Apenas catequistas, ministro/ministra extraordinário/extraordinária da comunhão, da palavra e leitor/leitora instituído/instituída as recebem. Neste sentido, uma das consequências que faz com que muitos ministérios da igreja não sejam encarados como tais é o fato de não serem contemplados com formações compostas por ao menos uma grade unificada que desencadeie envios oficiais. No caso da música, há cursos ofertados pela igreja, porém são esporádicos. Do mesmo modo, muitos/muitas musicistas sequer tem noção de que são parte de um ministério e contempla regras básicas de atuação e conhecimento litúrgico. Além dos saberes a respeito de cada momento do rito, durante pesquisa de campo, foram observadas outras responsabilidades de musicistas, como organização do espaço; teste e manuseio da aparelhagem de som e instrumentos musicais; teste e manuseio do projetor de imagem (com as letras das canções); performance musical diante da assembleia e do altar; preparação do repertório.[4]

Mas também há fazer musical fora da igreja. Segundo Cunha (2007), em pesquisa sobre o universo da música gospel, os/as musicistas estão divididos em duas grandes áreas: artistas (transitam pelo campo evangélico, reverberados pela mídia e não possuem fidelidade denominacional) e ministérios (presentes nos cultos dominicais, nas mídias evangélicas e, por vezes, realizam atuam externamente). Essas duas categorias também são vistas dentro do catolicismo, porém, como o foco desse texto é no/na musicista que atua no ritual, adiciono um terceiro grupo, fazendo referência à cantores/cantoras e/ou instrumentistas relacionados/relacionadas aos ministérios, mas com

[3] São elas: sacerdote, diácono, ministro da palavra, Ministro(a) extraordinário da comunhão eucarística, musicista, Acólito instituído, salmista, leitor/leitora, recepcionista, comentarista, coroinha, cantineiro e faxineiro.
[4] Essas são apenas algumas das etapas (observadas somente no cotidiano da igreja), já que a rotina pode ser muito mais árdua, como aponta Requião (2010) em sua pesquisa com musicistas que atuam fora do ambiente religioso.

participações solitárias, sobretudo em igrejas menores, que não conduzem o louvor, acompanham-no, fato comprovado durante as performances que, na maioria das vezes, são iniciadas pela voz e, posteriormente, pelo/pela instrumentista, intitulado musicistas apoiadores, que se distinguem das outras duas categorias por três particularidades: "1 – Não estão no mercado fonográfico; 2 – Não fazem parte de nenhum grupo "fixo" da igreja. 3 – São presença constante em cultos dominicais e semanais" (LOPES, 2016, p. 161).

Ainda que muitos/muitas deles/delas sejam polivalentes – cantam, atuam como ministros/ministras e celebrantes, prepararam repertório ou compõe – exercem funções secundárias nos ritos, podendo ser considerados/consideradas de apoio, não de condução, já que estão submetidos às ordens do/da ministro/ministra de liturgia ou sacerdote. Todavia, caso analise-se somente os momentos musicais, o quadro pode variar, dependendo da liberdade concedida a eles e elas. A fim de a profundar este debate, ainda é possível esboçar uma subdivisão dentro do apoio: "executores/executoras" e "preparadores/preparadoras executores/executoras". Os/as primeiros/primeiras apenas seguem ordens, acompanham os cantos sem participação na escolha, seja por opção, falta de tempo ou por não possuir conhecimento suficiente na área de liturgia. Ainda que tenham liberdade de realizar arranjos para as músicas, normalmente o fazem ao calor do momento, podendo também combinar com o/a cantor/cantora anteriormente (normalmente minutos antes de começar a missa, "pegando o tom" da vocalista, quando estes não cantam). Os/as preparadores/preparadoras executores/executoras além de executar as músicas, também escolhem o repertório. Normalmente, mas não sempre, são mais velhos/velhas – em idade e vivência religiosa - do que os/as executores/executoras. São mais compromissados/ compromissadas com o rito, pois sempre comungam, sabem de cor as orações eucarísticas, roteiro da missa e da celebração e conhecem intimamente os clichês de tais processos. O esquema abaixo, ilustra o que se observou em campo:



Figura 1: Divisão do fazer musical na igreja católica

Elaboração do autor

Tendo em vista que há possibilidades de enxergar funções específicas de musicistas e modo como estão inseridos dentro de uma rede mais ampla (fazer litúrgico), notamos que a coletividade, regida através da colaboração, é guia essa atividade, e, que, por esse motivo, é variada, já que a individualidade, no que diz respeito à formação musical e modo de performance, é determinada em maior medida pelo/pela musicista do que por alguma outra pessoa do conjunto ritual. Essa ação voluntária permeia dois aspectos importantes da vida do/da musicista: 1 - financiamento da própria, fé (através de gastos diversos do/da musicista como manutenção e compra de instrumentos, transporte e formação técnica e; 2 - doação de seu tempo (no momento da atividade e durante a preparação) para tal atividade. Já que o apoio da comunidade para essas instâncias supracitadas foi visto em poucos casos,[5] qual seria o melhor termo para classificar a atuação dessas pessoas dentro de uma conjuntura em que trabalho normalmente tem relação com geração de renda e algo distinto ao lazer, prazer e prática da fé?

Trabalho?

Com objetivo de debater o fazer musical dentro da Diocese de Duque de Caxias e São João de Meriti, apresentarei parte de uma pesquisa de opinião realizada com 87 musicistas atuantes na liturgia dominical. Dentro desse grupo, 71 pessoas exercem atividades remuneradas e, neste caso, assumem ao menos duas jornadas no que diz respeito ao somatório com suas ações na igreja. 6 dessas exercem atividades laborais na área de música (educação e performance). Ao responderem se consideravam suas atuações na igreja um trabalho e porque o faziam, 59 responderam negativamente (68%), 15 afirmaram que sim (17%), 1 descreveu sim e não (1%), 1 respondeu "razoavelmente" (1%) e 11 pessoas preferiram não se pronunciar diretamente, mas justificaram (13%). Dentre todas as respostas, apenas 3 pessoas não forneceram suas razões.

Notou-se que o termo trabalho, para definir o fazer musical na igreja, não foi bem quisto pela maioria, seja pelo "peso" que a palavra carrega, no sentido de algo oposto à prática da fé, seja porque estaria associado a um tipo de tarefa que geraria renda, fato que para a maioria, ao menos diretamente

[5] Dentre os/as respondentes da pesquisa, que contou apenas com comunidades em que há musicistas, somando-se as opções de apoios material, financeiro e de cursos, o resultado foi de 43%.

(receber para a performance), não é cabível no contexto, já que esta seria uma atividade, como as outras da igreja, voluntária. Nesse sentido, o universo de respostas que detalharemos a seguir foi categorizado em 12 situações distintas: prazer, lazer, parte do cotidiano, contribuição, louvor, evangelização, dom, missão, compromisso, amor, doação e serviço. Esta lista extensa demonstra como a ideia de trabalho varia conforme o contexto e o/a gerenciador/gerenciadora da prática musical.

Diferenciando o termo trabalho de ocupação ou profissão,[6] duas pessoas apontaram que "fazer música" é uma forma de prazer e lazer, talvez se opondo a algo relacionado a obrigatoriedade. Vale destacar que prazer e lazer são palavras constantes em pesquisas que tratam de trabalho com música na atualidade (ERTHAL, 2017; SANTOS, 2017; BONFIM; 2019; COSTA, 2020). De modo semelhante, também foi considerado por um respondente como parte do seu cotidiano, e por isso não seria considerado trabalho, já que está habituado com esta prática. Neste sentido, conclui-se que o trabalho, ainda que seja uma tarefa rotineira em diversos casos, foi julgado como algo excepcional, fora da realidade comunitária.

Em outra situação, quatro indivíduos que também responderam "não", argumentaram que fazer música na igreja é uma maneira de contribuição a *Deus* e a *comunidade*, e uma forma de louvor, associada ao *compromisso*, como justificativa de que "tudo o que é feito em louvor a Ele não pode ser considerado trabalho". Este que foi interpretado como evangelização por uma respondente na medida em que funciona como *veículo* para o contato com o sobrenatural ("é um meio, quem canta reza duas vezes") e faz parte da *missão do/da cristão/cristã* ("um trabalho missionário, é evangelização através da música"). Entretanto, foi apresentado em formato de objeção na medida em que é por *intermédio de Deus* que há possibilidades de exercê-lo ("porque acredito que somos vocacionados e alimentados com um dom dado por Deus em prol da evangelização visando dar o melhor para que a palavra de Deus se propague"). Três outras pessoas ainda afirmaram que a prática dos dons concedidos por Deus dentro do espaço religioso refuta o ato de trabalhar, pois, como foram ofertados, devem ser *retribuídos* para a prática da fé. Além disso, mais 4 apontaram que fazer música

[6] Segundo Ian Prates, há diferenças claras entre trabalho, ocupação e profissão. Analisando parte do debate sobre sociologia do trabalho do século XX, o termo trabalho estaria conectado com a definição apresentada no início deste texto, através de Smith e Marx: um conjunto de tarefas e deveres executados ou destinados a serem executados a uma pessoa (semelhante a ideia de atividade ou ação). Já o vocábulo ocupação, seria um "conjunto de trabalhos", cujas principais tarefas e deveres são caracterizados por um alto grau de semelhança, e profissão, a aplicação de um conhecimento abstrato a casos particulares, cujo exercício da atividade é (pretensamente) exclusivo. (PRATES, 2021).

na igreja é uma missão, não um trabalho. Neste viés, funcionaria como uma espécie de tarefa de "levar a palavra de Deus as pessoas através da música" em forma de *compromisso* com a igreja.

O vocábulo compromisso foi acionado em sete ocasiões. Uma vez como alegação de que o fazer musical pode ser considerado um trabalho - pois comporta "busca por evolução e aperfeiçoamento, compromisso e dedicação" - e em outras como forma de oposição ao trabalho. Neste segundo caso é interessante que foi mencionado o compromisso com Deus ("compromisso de doação", "com o divino", "de servir a Ele") e não com a instituição, fato que reforça uma característica da identidade religiosa atual, em que busca-se, cada vez mais a conexão direta com o sobrenatural, sem intermédio de corporações religiosas. Nesta perspectiva, a ideia de trabalho como relação estabelecida entre indivíduos estaria bem distante do convívio entre indivíduos e Deus ou entre pessoas que tem como propósito naquela atividade, compromisso única e exclusivamente com o sobrenatural.

O termo amor foi citado oito vezes para explicar a prática musical litúrgica, entretanto, em duas respostas ele aparece como oposto de trabalho ("não necessariamente um trabalho, mas por amor ao que faço e louvar a Deus"; "Faço por gostar muito de música e por amor à Deus e à igreja") e suplemento dele ("trabalho de amor"). A mesma quantidade de participantes (8) mencionou a locução voluntário. Uma pessoa que respondeu "sim" (considera o fazer musical um trabalho), afirmou que este é voluntário porque há diversas *responsabilidades* que deve ter dentro da igreja. Outras, que não responderam, mas ofereceram justificativas, disseram que pode ser considerado um serviço voluntário, "que consta somente em louvar e adorar o nome do Senhor Jesus" e um trabalho voluntário, "pois uso meu tempo e conhecimento com muita dedicação e amor". Das que responderam "não", percebeu-se ligações com *serviço* ("serviço voluntário"), *fazer de coração* ("pois não faço esperando recompensa financeira. É uma atuação voluntária e apenas de coração"; "Pois faço de coração. Voluntariamente"). Nestes casos não vemos distinções no sentido entre a palavra serviço e trabalho. Além de ambas carregarem os vocábulos voluntários posteriormente, dão a entender que fazer música na igreja, embora exija responsabilidades inerentes ao contexto e tomem parte significativa do tempo, é uma ação realizada espontaneamente, no sentido de que parte da pessoa por vontade própria.

Em 16 situações o termo doação foi aludido como uma definição apropriada para o fazer musical na igreja, em complemento e oposição a ideia de trabalho. Quando em acréscimo, foi

apresentado como uma *doação da força de trabalho*, reforçando a hipótese apresentada no parágrafo anterior. Nas outras circunstâncias emergiu como *prazeroso* ("fazemos porque gostamos e nos sentimos bem ao realizá-lo"; "porque não é algo que eu tenha obrigação em exercer, e sim por dedicação e amor"), *um serviço* ("serviço de doação"), *doação dos dons concedidos por Deus* (por isso se compromete "completamente para fazer o melhor" que pude), com objetivo de *servir de auxílio ao anúncio do evangelho* ("engrandecer a palavra") e como forma de *agradecimento* ("doação e gratidão").

22 pessoas responderam que consideram trabalho uma espécie de serviço ou que está relacionado a ele. Dentro deste grupo estão os/as que o colocaram em forma de verbo, ou seja, não é serviço, mas um *servir*. Dentre esse grupo, 3 pessoas responderam sim, que consideram um trabalho, explicando-o como um conjunto de "atividades realizadas afim de um objetivo", justificando, apontando que "o objetivo no caso é *servir a Deus*"; deixando transparecer que é a sua - ou uma das suas – principal/principais ocupação/ocupações (pois, como faço parte de um ministério de música de uma Comunidade e fazer eventos fora da igreja, isso me faz ter uma ideia de que é um trabalho, mas também um serviço a igreja) ou adicionando um complemento: "missionário para o *serviço da liturgia*".

As 18 que responderam "não", opuseram o termo trabalho como um serviço ("que consta somente em louvar e adorar o nome do Senhor Jesus") *necessário* ("que a comunidade necessita para que as obras de Deus continuem seguindo em frente"), *de chamado* ("a fazer", "a se doar"), *pastoral, de doação* do tempo e dos dons que Deus concedeu, *da liturgia, ministerial*, *sem recebimento* e *ao reino de Deus*. Algumas destas ainda apresentaram um contraponto à ideia de trabalho, se remetendo à expressão de sentimentos, como gratidão, completude e alegria.

Segundo as opiniões emitidas pelos/pelas respondentes da pesquisa sobre a ideia de trabalho dentro do fazer musical, em resumo, obtivemos o seguinte panorama.

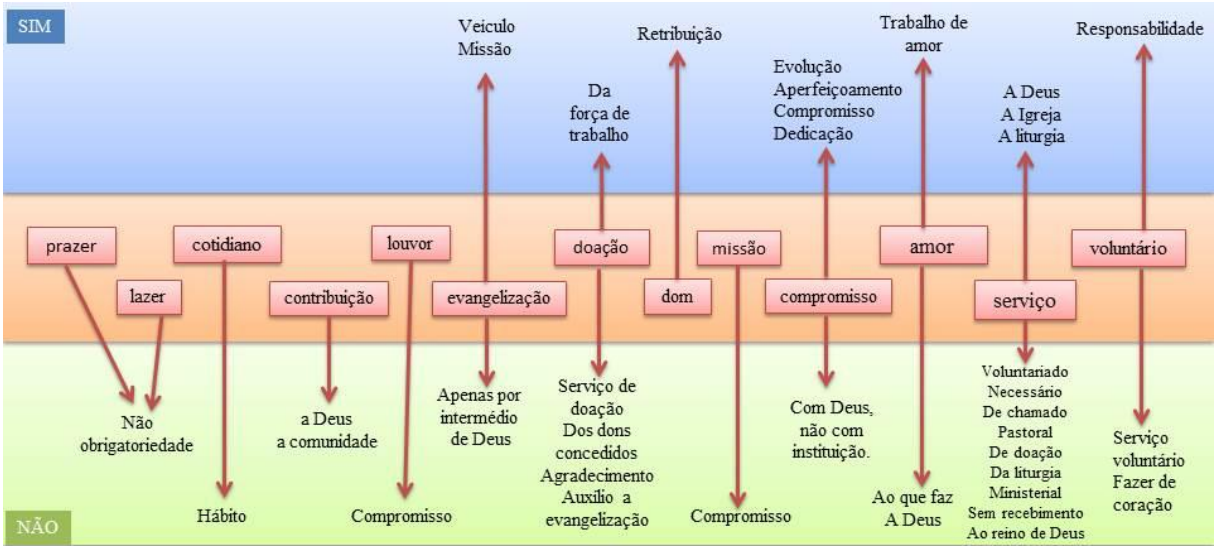


Figura 2: Relativização do termo trabalho no fazer musical litúrgico.
Elaboração do autor.

Conclusões

O texto procurou debater aspectos referentes a atuação musical dentro da igreja católica. Após um breve panorama de transformações neste campo ao longo dos séculos, foi priorizado os últimos anos, com foco em análise de campo feita na diocese de Duque de Caxias. Tendo como base a ideia de trabalho como uma atividade intrínseca humana (Marx, 1968), foi constatado que, embora haja um quadro estruturado de atuação (cargos), esse trabalho é, majoritariamente voluntário. Partindo dessa premissa, esboçamos categorias dentro do fazer musical: artista, ministério, apoiador/apoiadora, e a. executor/executora e preparador/preparadora-executor/executora.

Dentre um grupo de 87 grupo de apoiadores e apoiadoras verificamos que a ideia de trabalho nessa atividade, ao mesmo tempo que é negada pela maioria, também foi relativizada em diversos outros termos, como prazer, lazer, parte do cotidiano, contribuição, louvor, evangelização, dom, missão, compromisso, amor, doação e serviço. Dessa forma, podemos concluir que a prática da fé - mesmo financiada pelos próprios musicistas, que contempla responsabilidades de performance, preparação e formação, fato que também gera disponibilidade temporal para tal fazer – é tida como um lazer/prazer para quem o executa, sobretudo porque o conecta com o sobrenatural de diferentes formas. Além disso, a igreja acaba sendo um espaço de aprendizado e de status social, fato que pode impulsionar uma possível carreira musical para além de um hobby, para os que não estão inseridos

nesse mercado de trabalho.

Referências

BRANDÃO, Patrick. *Entrevista via telefonema*, concedida ao autor em 22 de abril de 2020 (1:15 min).

COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Tese de Doutorado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2020.

CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

DUARTE, Fernando Lacerda. Reinterpretando o Concílio Vaticano II: Impactos da Hermenêutica da Continuidade na música litúrgica católica do presente. *Revista Música Hodie, Goiânia,* V.13 - n.2, 2013, p. 52-66

HERTHAL, Júlio César Silva. *Trabalho com Música: Um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina.* Tese de Doutorado: UNIRIO, 2017.

LOPES, Artur Costa. *A música como instrumento para o diálogo inter-religioso.* Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MENEZES, Renata de Castro; TEIXEIRA, Faustino. *Catolicismo plural: dinâmicas contemporâneas.* Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

MÚSICA, Ministério de. 14 de junho de 2020. Disponível em: http://www.paroquiadelasalle.org.br/ministerio-de-musica/)

SANCHIS, Pierre. *O Repto pentecostal Catolicismo: Unidade Religiosa e Pluralismo Cultural.* São Paulo, Loyola, 1992.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas.* São Paulo: Abril Cultural, 1983.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa.* São Paulo: Annablume, 2010

SANTOS, Felipe Pacheco dos. *A prática profissional do músico popular: investigação sobre experiências, processos de formação e competências para atuar na cadeia produtiva da música.*

Dissertação (Mestrado em Música): UNIRIO, 2017.

SANTOS, Tarcísio Nascentes dos. *Entrevista presencial concedida ao autor*, em 10 de maio de 2017 (60 min.).

WEBER. Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo.* 2 ed. São Paulo: Pioneiro Thamson Learning, 2005.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MÚSICA E TRABALHO: NOTAS TEÓRICAS

GT 12: MÚSICA E TRABALHO, OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL

Victor Neves (UFES)
victornsouza01@gmail.com

Resumo: A presente comunicação espera aportar uma contribuição de caráter teórico, metodologicamente ancorada no materialismo histórico, à prospecção da relação entre música e trabalho. Serão mobilizadas, para tal, as categorias de posição, objetivação, autoconstituição do ser social, trabalho, classes sociais, exteriorização, alienação, trabalho alienado, proletariado, modo capitalista de produção e de vida, músico-trabalhador. Serão percorridas as seguintes etapas: primeira, a consideração abstrata do processo de trabalho e seu lugar na autoconstituição do ser social; segunda, a consideração da particularidade do trabalho nas sociedades de classes e o problema do trabalho alienado; terceira, a particularidade do trabalho sob o modo de produção capitalista, especialmente em sua apresentação contemporânea; quarta, considerações sobre o músico enquanto trabalhador, a partir do debate com trabalhos recentes que abordam o assunto no Brasil.
Palavras-chave: música; trabalho; músico; trabalhador; materialismo histórico.

Music and labour: theoretical notes

Abstract: This text hopes to provide a theoretical contribution, methodologically anchored in historical materialism, to the prospect of the relationship between music and labour. For this, the categories of position; objectification; self-constitution of the social being; labour; social classes; exteriorization; alienation; alienated labour; proletariat; capitalist mode of production and life; musician-worker, will be mobilized. The following steps will be covered: first, the abstract consideration of the work process and its place in the self-constitution of the social being; second, the consideration of the particularity of work in class societies and the problem of alienated work; third, the particularity of work under the capitalist mode of production, especially in its contemporary presentation; fourth, considerations about the musician as a worker, based on the debate with recent works that address the subject in Brazil.
Keywords: music; labour; musician; worker; historical materialism.

01. Trabalho e ser social: posição, objetivação, autoconstituição

Tomado abstratamente, ou seja, reduzido a suas determinações mais fundamentais e despojadas das formas históricas particulares que assume, o trabalho é um processo entre homem e

natureza através do qual o ser social, por intermédio de sua atividade, medeia, regula e controla o metabolismo entre natureza e sociedade, confrontando a matéria e realizando nela, através de sua atividade, potencialidades contidas em ambos os polos dessa relação (MARX, 2013, p. 326).

Trata-se aqui de necessidade ineliminável da reprodução humana enquanto *ser natural*, base insuprimível do *ser social* que somos. Através do referido metabolismo, a interação criativa entre natureza e sociedade provê o emprego útil da matéria natural para a satisfação de necessidades humanas, desde as mais elementares, biológicas ou quase, como comer, beber, vestir, habitar, procriar, até as necessidades do espírito – que, é bom que se diga, já desde níveis muito rudimentares do desenvolvimento das capacidades criativas humanas, marcam, elas próprias, as formas historicamente particulares através das quais se manifestam as necessidades elementares referidas (LUKÁCS, 2013).

A consideração abstrata do processo de trabalho remete ao método de Marx: trata-se de partir da realidade tal qual se apresenta imediatamente, em sua pseudo-concreticidade (KOSIK, 1976), ou seja, de modo caótico e que exige intervenção imediata e irrefletida (donde o exemplo paradigmático é a vida cotidiana, conforme NETTO e CARVALHO, 2007), confrontando-a ao conhecimento anteriormente acumulado no âmbito da *teoria*, submetendo à crítica tal confrontação e retornando ao real, agora como *concreto pensado*. Esse concreto pensado deve ser "a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade" (MARX, 2011).

Temos então que, quando falamos do trabalho enquanto contato direto homem-natureza, estamos nos referindo ainda a sua forma mais abstrata, mais elementar, na qual já estão, entretanto, contidas as determinações fundamentais de toda manifestação particular do processo de trabalho, e, mesmo, da atividade propriamente humana. O homem põe ali, em movimento, forças naturais, a começar por aquelas pertencentes a sua corporeidade, modificando o *objeto* do trabalho (que pode ser *matéria prima* uma vez que já tenha sido objeto de trabalho anterior) através do emprego de certos *meios*, a começar por suas próprias mãos, braços, cérebro, nervos, que se desdobram na utilização de *instrumentos*. O processo é subordinado a uma intencionalidade prévia, a *teleologia*, determinada, por sua vez, por *necessidades*. O trabalho é então a *posição no mundo* (o pôr-se no mundo) do homem através de *objetivações*, modificando *objetos* através de *instrumentos* em um processo subordinado a sua *intencionalidade*, posta por *necessidades* e sujeita à *resistência* do objeto, que exige adaptações, sugere novos caminhos, abre problemas impensados.

Através da objetivação via processo de trabalho, o homem desenvolve não apenas as potencialidades inscritas no objeto trabalhado, mas também aquelas latentes em si mesmo, no sujeito que trabalha, no ser social. No contato com o objeto e na interação com suas próprias objetivações o homem transforma, portanto, o seu próprio ser, encontra novas necessidades, novos problemas para os quais busca novas respostas. Em suma, aperfeiçoa-se. É por isso que se pode afirmar, com Engels (s.d.), que o trabalho inaugura, para a humanidade, o processo de sua *autoconstituição*, levando-a à superação da mera animalidade e fundando a diferença entre ser orgânico e ser social (LUKÁCS 2013).

A partir dessa diferenciação – que, frise-se, não é jamais absoluta, uma vez que o ser humano jamais deixará de estar imerso na natureza nem de ser, ele próprio, natureza –, o desenvolvimento humano não encontra nunca limites absolutos. A medida de seus limites passa a ser dada, sobretudo, por seu próprio desenvolvimento anterior, pelos carecimentos que ele coloca, pelas possibilidades que abre. Dentre elas, a arte. E a música.

02. Trabalho nas sociedades de classes: objetivação, exteriorização, alienação

O trabalho, transformando a natureza, a própria atividade humana e seus resultados anteriores, cria a riqueza social. Entretanto, uma vez estabelecida a divisão das sociedades em classes sociais antagônicas (o processo é sumariado em ENGELS, 1984), ou seja, produtores diretos de um lado, e apropriadores do excedente econômico socialmente produzido de outro, o trabalhador, que é, numa definição mais abstrata, aquele que trabalha, é privado da riqueza que ele próprio produz.

Em tal situação, de curta duração se levamos em conta a escala de tempo de existência da humanidade (há polêmica entre os cientistas, mas estima-se a existência de hominídeos há alguns milhões de anos, do *homo sapiens* há mais de trezentos mil anos, enquanto as evidências indicam que a divisão da sociedade em classes não data de mais de dez mil), o trabalho é *alienado* (MARX, 2015). A *alienação* é, portanto, uma forma histórica da objetivação humana através do processo de trabalho e seus desdobramentos. O processo de alienação ocorre em três dimensões.

Primeira. O produtor direto / trabalhador é *alienado em relação ao produto* de seu trabalho – tal produto não pertence mais a si, mas a outrem, a outro homem que não o trabalhador, que dele se apropria caucionado pelas relações sociais de produção então estabelecidas. O objeto produzido em

tal situação se apresenta como ser alienado a outrem, *exterior* ao trabalhador e a suas faculdades de fruição.

Segunda. O produtor direto / trabalhador é *alienado em relação ao processo* de seu trabalho, à própria atividade produtiva. O tempo do trabalhador, enquanto trabalha, pertence a outrem, o processo de trabalho aqui é ditado pelas necessidades de outrem e seu produto se destina a satisfazer necessidades de outrem. O processo de trabalho é *exterior* ao trabalhador, *externalizado* dele, ainda que realizado por ele. O objeto do trabalho não pertence mais ao trabalhador, assim como não lhe pertencem os meios de trabalho. Pode ocorrer (e é o que ocorre no modo de produção capitalista desenvolvido) que a própria processualidade do trabalho não seja mais por ele determinada, mas sim externamente, através de organização da produção estranha ao próprio trabalhador (subsunção real do trabalho ao capital – MARX, 2013). O processo de trabalho deixa de ser atividade livre e consciente, tornando-se atividade-meio para a satisfação de necessidades elementares do trabalhador exteriores ao próprio processo de trabalho. O trabalho degrada-se, para o trabalhador, em mero *meio de vida*.

Terceira. O produtor direto / trabalhador é *alienado em relação à vida genérica da espécie*, em relação ao ser humano-genérico. O homem é um ser que se relaciona para com seu gênero através de sua atividade. Quando vige a alienação, ou o trabalho alienado, tal atividade está exteriorizada dele, determinada de fora, alienada a outrem, controlada e apropriada por outrem. *O próprio gênero, assim, aparece como exterior ao trabalhador*, como conjunto de *poderes alheios* a ele, que determinam sua atividade coercitivamente. Sua atividade diretamente social, nesse caso, não aparece como auto-realização, mas sim como realização de determinações exteriores, mero meio de sobrevivência. A auto-realização é deslocada para um plano externo ao processo de trabalho, para o pequeno espaço da vida que aparece como o único sob o controle do trabalhador e livre da determinação alheia. Funções vitais mais próximas da animalidade, como comer, beber e procriar, aparecem como o verdadeiro espaço de liberdade e realização do indivíduo, gerando uma *inversão*: a dimensão da vida social mais próxima da estreita animalidade aparece como aquela em que o trabalhador é mais humano, parque aparentemente autodeterminado, enquanto a dimensão mais propriamente social aparece como aquela em que ele é menos humano, porque heterodeterminado.

Nas sociedades de classes, portanto, o homem se desenvolve, como gênero, às custas da

brutalização, da submissão e da exploração da maior parte da população, aquela que trabalha e que, ao mesmo tempo em que cria enorme parte da riqueza social e as condições para a fruição, o tempo livre, a criatividade, a arte, dos outros, afunda na repetição, na monotonia e na des-realização em sua própria atividade principal – quanto mais potente o trabalho, mais impotente o trabalhador. É por isso que, como observou Walter Benjamin (1987), nas sociedades de classes não há monumento de cultura que não seja, também, monumento de barbárie.

No modo de produção capitalista, o indivíduo trabalhador, dada a vigência das determinações anteriormente assinaladas, experimenta os outros indivíduos trabalhadores como *adversários* ou *concorrentes*. Isso ocorre pois eles também têm necessidade de se inserir no universo do trabalho assalariado, são marcados, cada um, pelas mesmas determinações referentes à exteriorização e à alienação, dependem do trabalho como meio de vida e precisam competir pelos postos disponíveis. Lutam uns contra os outros para desempenharem a atividade que, na mesma medida em que os brutaliza e submete, lhes permite sobreviver.

03. Trabalho, classes trabalhadoras e proletariado no capitalismo

As sociedades de classes têm uma sua expressão particular na *forma burguesa de sociabilidade* fundada sobre o *modo de produção capitalista*. Nessa forma social, o antagonismo mencionado anteriormente se manifesta como aquele entre proletariado e burguesia, entendidas enquanto classes sociais fundamentais ou "classes puras" (LUKÁCS, 2003, p. 119). O proletariado, por sua vez, foi definido por Engels nos seguintes termos: "a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, privados de meios de produção próprios, se veem obrigados a vender sua força de trabalho para poder existir" (MARX e ENGELS, 2005, p. 40). Sua existência se deve, como demonstrado por Marx (2013, cap. XXIV), ao processo de expropriação dos produtores diretos que, não possuindo outra propriedade que a si próprios, são coagidos, numa sociedade onde se processou a universalização da relação mercantil e, com ela, a dependência do recurso ao mercado para a obtenção da subsistência (WOOD, 2001), a vender no mercado sua capacidade de trabalhar em troca da reprodução de sua própria vida.

O proletariado não é a única classe trabalhadora no modo de produção capitalista. Há outras: campesinato, pequena burguesia também são classes trabalhadoras na medida em que trabalham (IASI, 2002). Entretanto, por não estarem, a princípio, expropriadas dos meios de produção, não

sofrem o processo de alienação do trabalho da mesma forma que o proletariado.

Cabe salientar que o processo de separação entre produtores diretos e meios de produção não se deu apenas nos primórdios da constituição do modo capitalista de produção e de vida. Ele é posto e reposto através do próprio desenvolvimento capitalista, para o qual não é nada estranha a atuação do braço coercitivo do Estado, num processo que Virgínia Fontes definiu como a atualização das expropriações, primárias e secundárias (FONTES, 2010, cap. I). Assim, se podemos detectar que há transformações dignas de nota ocorrendo no mundo do trabalho no último meio século (ANTUNES, 2006), nada indica que, em termos planetários, a massa de trabalhadores assalariados modernos, obrigados a vender sua força de trabalho para poder existir (o proletariado, cuja definição sintética e precisa por Engels vem de ser apresentada), tenha deixado de existir, ou mesmo se reduzido – e é o que mostram estudos academicamente credibilizados na área, como os de Badaró (2013; 2019) e Iasi (2009).

Aqui, ficar restrito ao espaço nacional embaça a visão do problema e abre espaço para todo tipo de *ideologia* sem comprovação empírica, como as ideologias do "fim do trabalho" ou da "sociedade pós-industrial" (GORZ, 1982; TOURAINE, 1971). Michel Husson (2008) já demonstrou que, no período a que Ernst Mandel (1985) chamou de o *capitalismo tardio* (aquele que se vai se instalando no planeta, grosso modo, após os anos 1950/1960), e que outros chamam anodinamente de "globalização", ocorreu a constituição de um *mercado mundial de força de trabalho* e a colocação em concorrência direta dos trabalhadores do planeta. Isso abriu caminho para a brutal desvalorização da força de trabalho em diversos países, assim como para a fragilização de sua capacidade de luta, permitindo processos como a assim chamada reestruturação produtiva do capital – que, como se sabe, dependeu da possibilidade de quebrar a resistência sindical. A colocação em concorrência mundial dos trabalhadores exerceu e vem exercendo, portanto, uma pressão rumo ao alinhamento por baixo não apenas do valor da força de trabalho, mas das condições de existência do proletariado e das classes trabalhadoras (sempre ameaçadas, aliás, pela *proletarização* uma vez que se vejam expropriadas de seus pequenos meios de produção e forçadas a vender sua capacidade de trabalhar para sobreviverem) ao redor do planeta.

Esse processo de alinhamento para baixo, assim como aqueles a ele relacionados (estudados largamente em ANTUNES, 2015), tem impacto direto nos salários e nas condições de trabalho, conduzindo ao fenômeno da reestruturação, sob comando dos capitalistas e dos intelectuais a eles

subordinados (que não se encontram apenas na empresa, mas em diversas instituições da sociedade civil, em parlamentos e governos), dos mercados de trabalho nacionais, através da expulsão de trabalhadores considerados demasiado caros e demasiados cheios de direitos e garantias, substituídos, quando possível, por força de trabalho rotativa, subcontratada, terceirizada, desprovida ao máximo de direitos trabalhistas. É o que explica a segmentação dos trabalhadores no interior das empresas e no mercado de trabalho em geral, fenômeno cuidadosamente examinado por Harvey (2007), e também a apresentação de todo um conjunto de dificuldades para a inserção profissional, para a existência estável no mercado de trabalho, para o encontro de empregos bem remunerados e com garantias trabalhistas, com contratação formal, por grande parte da força de trabalho, gerando as mais diversas consequências sociais e individuais – como a pauperização de grandes contingentes de trabalhadores, acentuação da desigualdade social, e, no plano individual, perda de esperança no futuro, depressão etc., sintomas todos interpretados pela sociologia reformista de matriz durkheimiana em termos de desagregação e fissuras na coesão social (cf., por exemplo, CASTEL, cap. VIII).

04. Música, trabalho e capitalismo: considerações sobre o músico-trabalhador

O que foi apresentado até aqui não deixa de ser válido quando pensamos na música e nos músicos – entendidos, a princípio, como profissionais que obtêm sua subsistência através do emprego de sua capacidade de trabalhar com o "som humanamente organizado" (BLACKING, 1974).

Requião (2008; 2016; 2017; 2019; 2020a; 2020b; e também REQUIÃO e RODRIGUES, 2011) aporta incontornável contribuição a todo estudioso do assunto do músico enquanto trabalhador, quando reflete sobre ele aportando o acúmulo presente em ramos diversos do conhecimento – tendo por eixo nodal a vinculação à vertente marxista da teorização do social. A autora vem demonstrando, ao longo dos últimos três lustros, diversos dos desdobramentos da conformação do trabalho do músico ao processo capitalista de produção, assim como vem apontando os modos variados através dos quais sua força de trabalho é explorada. Também vem mostrando que esses fenômenos, nas últimas décadas, vêm redundando no acirramento da precarização das condições de trabalho, recrudescimento da informalidade do vínculo profissional, retirada de direitos trabalhistas, degradação das condições de vida, aprofundamento das incertezas

relacionadas ao presente e ao futuro do músico – como corolário das variadas formas de apropriação de trabalho não-pago sob a forma de mais-valia (MARX, 2013).

Seus estudos remetem diretamente ao problema da alienação do trabalho quando mostram que a exploração da força de trabalho do músico se dá através da capacidade que os empregadores têm de extrair sobretrabalho mediante a propriedade dos meios de produção da música, o controle do processo produtivo, a determinação do preço a ser pago pela força de trabalho e da forma de pagamento em ambiente competitivo, em que se valem, como de costume, da pressão da superpopulação relativa ou do exército de reserva (MARX, 2013, cap. XXIII) para limitar o teto do valor da força de trabalho e aumentar a margem de trabalho não pago. Ao examinar, por exemplo, o trabalho do músico em casas de show na Lapa, no Rio de Janeiro, a autora constata, através de cuidadoso estudo de caso (que passou pela observação participante, aplicação de questionários, pesquisa documental e abrangente pesquisa teórica), modalidades diversas de relações trabalhistas, que tendem a ser pautadas pela informalidade e pela intermitência clivando os trabalhadores, dificultando sua organização, rebaixando seus salários e elidindo eventuais direitos que poderiam ter numa situação de formalização do vínculo empregatício.

É nesse contexto que a pesquisadora constata a emersão da *ideologia do empreendedorismo* entre os músicos-trabalhadores, com a instalação, também nesse meio, de palavras de ordem relativas a uma suposta necessidade de "reinventar-se" e "sair da caixa", e relaciona tal emersão à perspectiva da "morte do músico como trabalhador autônomo" (REQUIÃO, 2020, p. 6).

Entretanto, exatamente quando a autora constata a tendência a tal morte é quando se desenvolvem de modo mais visível as diversas tendências a formas de trabalho que *aparecem como autônomas*, como, por exemplo, a *pejotização* e a *uberização* dos processos de trabalho (FILGUEIRAS, 2013; FONTES, 2017; ANTUNES e FILGUEIRAS, 2020). Está demonstrada, por exemplo, a relação entre aprofundamento da pejotização da profissão de músico no Brasil e a instituição da figura do microempreendedor individual (MEI), com o intenso crescimento de pessoas jurídicas em detrimento do número de pessoas físicas atuando como músicos desde 2009 (CORREA e FABRIN, 2021).

Essa aparente contradição deve ser explorada em outros trabalhos, devido às limitações de espaço das comunicações orais ao X ENABET (22.000 toques com espaços).

Referências

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?* São Paulo / Campinas: Cortez / EdUNICAMP, 2006.
_____. *Os sentidos do trabalho.* São Paulo: Boitempo, 2015.

ANTUNES, Ricardo e FILGUEIRAS, Vitor. Plataformas digitais, uberização do trabalho e regulação no capitalismo contemporâneo. In: *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 1, pp. 27-43, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história (Teses). In: _____. *Obras escolhidas*, vol. 01. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle / London: University of Washington Press, 1974.

CASTEL, Robert. *Les métamorphoses de la question sociale.* Paris : Fayard, 1995.

CORREA, Marco Aurélio Kasmin e FABRIN, Thiago Luiz. A "pejotização" da profissão de músico no Brasil a partir da instituição do MEI. In: *Revista de Economia Regional Urbana e do Trabalho*, v. 10, n. 2, pp. 64-90, 2021.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FILGUEIRAS, Vitor. *Estado e direito do trabalho no Brasil.* Tese de doutorado defendida no PPGCS da UFBA. Salvador, 2012.

FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital-imperialismo.* Rio de Janeiro: ESPJV / Editora UFRJ, 2010.
_____. Capitalismo em tempos de uberização. In: *Marx e o Marxismo*, v. 5 n. 8, jan./jun. 2017.

GORZ, André. *Adeus ao proletariado.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna.* São Paulo: Loyola, 2007.

HUSSON, Michel. *Un pur capitalisme.* Lausanne: Page 02, 2008.

IASI, Mauro. *O dilema de Hamlet.* São Paulo: Boitempo / Viramundo, 2002.
_____. Classes sociais e a reestruturação produtiva do capital. In: *Novos Temas*, Revista de Estudos Sociais e Ciências Humanas do Instituto Caio Prado Jr. Nº 01, set. 2009, pp. 161-176.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe*. Edição digital. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. *A ontologia do ser social*. Vol. 02. São Paulo: Boitempo, 2013.

MANDEL, Ernst. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo / Rio de Janeiro: Boitempo / EdUFRJ, 2011.
_____. *O capital*. Livro I. Edição digital. São Paulo: Boitempo, 2013.
_____. *Cadernos de Paris; Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O manifesto do Partido Comunista.* São Paulo: Boitempo, 2005.

MATTOS, Marcelo Badaró. *A classe trabalhadora*. In: Outubro, nº 21, 2013, pp. 81-117.
_____. *A classe trabalhadora de Marx ao nosso tempo*. São Paulo: Boitempo, 2019.

NETTO, José Paulo e CARVALHO, Maria do Carmo Brant. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. São Paulo: Cortez, 2007.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *"Eis aí a Lapa..."*. Tese de doutorado defendida no PPGE/UFF. Niterói, 2008.
_____. "Festa acabada, músicos a pé!" In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 64, pp. 249-274, ago. 2016.
_____. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo e a ode ao empreendedorismo. In: *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo*. Niterói, 2017.
_____. *Trabalho, música e gênero*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2019.
_____. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho. In: *Revista ECO-Pós*, 23(1), 239–265. 2020.
_____. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio. In: *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020.
REQUIÃO, Luciana e RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo. In: *Revista Educação Skepsis*, n. 2, v. 1, pp. 321-396, 2011.

TOURAINE, Alain. *The post-industrial society*. New York: Random House, 1971.

WOOD, Ellen Meiksins. *A origem do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O "NOVO CENÁRIO MUSICAL": UM OLHAR SOBRE NOVAS HABILIDADES PARA TRABALHADORES DA MÚSICA

GT 12 "MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL"

Luciana Requião (Universidade Federal Fluminense)
lucianarequiao@id.uff.br

Resumo: A partir de dados e pesquisas que demonstram um processo histórico de transformação do mercado musical, o presente texto apresenta subsídios para a compreensão das mudanças observadas durante a pandemia causada pela COVID-19 e das novas habilidades requeridas aos trabalhadores e trabalhadoras da música diante de um "novo cenário musical". O estudo foi realizado em três frentes. A primeira que cruza dados de três relatórios de pesquisa sobre os impactos da COVID-19 no setor musical, a segunda que se vale de postagens encontradas no *instagram* que podem indicar um processo de adaptação de musicistas a esse "novo cenário" e, por fim, um estudo realizado durante o curso Música & Negócios da PUC-Rio, que revela especificidades sobre novas habilidades para trabalhadores e trabalhadoras da música. Em tom ensaístico, são apresentadas questões prementes ao debate em torno do trabalho no campo da música.
Palavras-chave: Músico. Trabalho. Mercado. Habilidades. Negócios.

The "new musical scenario": a look at new skills for music workers

Abstract: Based on data and research that demonstrate a historical process of transformation of the music market, this text presents subsidies for understanding the changes observed during the pandemic caused by COVID-19 and the new skills required of music workers in the face of a "new music scene". The study was carried out on three fronts. The first crosses data from three research reports on the impacts of COVID-19 on the music sector, the second uses posts found on Instagram that may indicate a process of adaptation of musicians to this "new scenario" and, finally, , a study carried out during the Music & Business course at PUC-Rio, which reveals specifics about new skills for music workers. In an essayistic tone, pressing issues are presented to the debate around work in the field of music.
Keywords: Musician. Work. Marketplace. Skills. Business.

Introdução

Com o distanciamento físico entre as pessoas causado pela Covid-19, a internet, inevitavelmente, se tornou o principal meio de sociabilização. Em pesquisa com estudantes universitários, Montenegro, Queiróz e Dias (2020), por exemplo, atestam o impacto do distanciamento social para o lazer dos sujeitos.

> A pandemia de COVID-19 resultou em aumento da "residencialização" e da "virtualização" do lazer dos estudantes. Se, antes da crise sanitária, as vivências mais mencionadas foram lazer na natureza, bem como atividade de fortes níveis de sociabilidade (bares, passeios, cinemas, festas, praias, esporte ao ar livre), o distanciamento social resultou em aumento de lazeres vividos no ambiente doméstico, assim como práticas ligadas ao uso da internet, como jogos on-line; assistir a lives; assistir a filmes; acesso a redes sociais; uso de celulares e computadores (p.22).

No campo da música, tal fato desestruturou toda uma cadeia produtiva que se valia dos eventos "ao vivo", como shows e festivais. Pesquisa publicada pelo DATASIM (2020) indica que

> Cancelamentos (77,4%) e adiamentos (81,2%) geraram a paralização total e por tempo indefinido das atividades com presença de público, implicando numa reação imediata do setor, com significativo aumento na disponibilização de conteúdo on-line (em termos de número de horas transmitidas pelas redes sociais e outras plataformas). A monetização desses conteúdos é crucial e ainda é um ponto crítico do ecossistema da música (p.20).

Para o trabalhador e trabalhadora deste campo, a paralização de grande parte das suas atividades laborais, em muitos casos as mais substanciais em termos financeiros, representou não somente perdas materiais, mas até mesmo o desemprego por completo. "O Covid-19 desmontou todas as cadeias produtivas da música, no mundo todo. No Brasil, a categoria – que nunca teve vantagens significativas vindas de quaisquer Governos Federais – agora corre risco até de extinção"[1].

Parece exagero. Como condenar à extinção, trabalhadores de um setor da economia que apenas em terras brasileiras, no ano de 2018, apresentou índice de crescimento de 15,4%[2] e que, em plena pandemia, atingiu o maior crescimento da indústria fonográfica no Brasil em duas décadas?[3] De acordo com o relatório da International Federation of Phonographic Industry (IFPI, 2021, p.16) a "América Latina foi mais uma vez a região de crescimento mais rápido globalmente. As receitas aumentaram 15,9% em 2020, o que elevou a participação da região no mercado global de música gravada para 3,6%, de 3,3% em 2019". Nesse contexto, o "Brasil foi novamente o maior mercado de música gravada da América Latina. A receita no país aumentou 24,5% em 2020" (Idem).[4]

[1] Artigo "Opinião: Covid-19 desmontou todas as cadeias produtivas da música", por Geraldinho Magalhães (18/05/2020). Encontrado em: https://musicaemercado.org/opiniao-covid-19-desmontou-todas-as-cadeias-produtivas-da-musica/. Acesso em: 25/05/2021.
[2] https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,industria-da-musica-no-brasil-tem-crescimento-acima-da-media-internacional-em-2018,70002777115. Acesso em 25/05/2021.
[3] https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/03/24/mercado-fonografico-do-brasil-dispara-na-pandemia-relatorio-global-destaca-baroes-da-pisadinha.ghtml. Acesso em 25/05/2021.
[4] "Latin America was once again the fastest-growing region globally. Revenues increased by 15.9% in 2020, which

Os dados da IFPI foram produzidos em um momento em que notícias mostravam uma situação pouco favorável aos musicistas em todo o mundo: "[No Brasil] Artistas não perderam só empregos na pandemia mas também as suas carreiras";[5] "64% dos músicos britânicos querem abandonar profissão após pandemia, revela estudo".[6] A Federação Internacional dos Músicos (FIM) comenta que

> Desde março de 2020, o setor musical está em um estado deplorável, independentemente de quais países: cancelamento de contratos antes de serem assinados, abandono total de recém-chegados e jovens artistas, financiamento prejudicado que impossibilita a realização de qualquer atividade ou prática artística, ou preparação correta para um retorno a um mundo pós-Covid (FIM, 2021, p.6).[7]

No período da pandemia da COVID-19, deflagrado no Brasil em março de 2020, enquanto a IFPI festejava o fato da América Latina apresentar um crescimento de 30,2% no ano de 2020 por conta das suas receitas com o *streaming* e, no Brasil, um crescimento também "impulsionado por um aumento nas receitas de streaming de 37,1% e um forte aumento no streaming de assinatura (28,3%)", pesquisas realizadas com musicistas em diversas localidades do país mostraram uma situação oposta para a maior parte da massa de trabalhadores.

> Se determinadas condições podem ser favoráveis aos grandes artistas e megaprodutoras de conteúdo, não se pode assumir o mesmo sobre os pequenos e médios artistas, cujo cenário onde desenvolviam seus trabalhos – os pequenos clubes e casas de shows – praticamente desapareceram. E até quando forem reabertos – caso o sejam – com uma subocupação de, digamos, 40% a 50% de público, poucos conseguirão subsistir nessas condições por muito tempo (FIGUEIREDO e ARAÚJO, 2020, p.21).

A justificativa para esse contraste entre os números apresentados pela indústria e a realidade de musicistas, parece centrar-se em uma engrenagem que veio transformando radicalmente a indústria da música, que, dentre outros aspectos, deixa de produzir suportes para o fonograma (materializado na forma de vinil, cassetes, CDs, etc.) e passa a comercializar o acesso via plataformas de *streaming*. Tal fato demarca um incremento jamais visto no processo de automação

---

elevated the region's share of the global recorded music market to 3.6%, up from 3.3% in 2019. […] Brazil was again Latin America's largest recorded music market. Revenues in the country increased 24.5% in 2020.

[5] https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/artistas-nao-perderam-so-empregos-na-pandemia-mas-tambem-as-suas-carreiras.shtml. Acesso em 25/05/2021.

[6] https://guitarload.com.br/2020/09/04/musicos-abandonar-profissao-pandemia. Acesso em 18/09/2020.

[7] "Since March 2020, the music sector has been in a deplorable state, regardless of which countries: cancellation of contracts before being signed, total abandonment of newcomers and young artists, funding undermined making it impossible to carry out any artistic activity or practices, or correctly preparing for a return to a post-Covid world" (FIM, 2021, p.6).

do processo produtivo da música gravada que se vale de alta tecnologia, incluindo a chamada inteligência artificial (DE MARCHI, 2020, p.225.). Esse processo não só extermina determinados postos de trabalho substituindo o trabalho vivo pelo trabalho morto das máquinas, como também torna a mercadoria musical – o fonograma, agora reprodutível em escala incalculável –, em algo com pouco valor de troca. Durante a pandemia, privados de relativa autonomia para gerir suas carreiras em apresentações ao vivo, musicistas se encontram em situação de total dependência dos meios virtuais, seja para *lives*, aulas, ou qualquer tipo de veiculação de sua música. Se para a maioria a hiper concentração do controle na circulação musical afeta a sua capacidade de renda, para uma minoria ela é altamente lucrativa. Rosen intitula esse fenômeno como a Economia das super estrelas, "em que um número relativamente pequeno de pessoas ganha enormes somas de dinheiro e domina as atividades nas quais se engaja" (ROSEN, 1983, p.845).[8] Restaria aos 99% que não chegaram ao estrelato outras formas de penetração no mercado musical.

É como forma de colaborar com o debate sobre as condições de vida e trabalho de musicistas que apresentamos este trabalho. O texto é um recorte de uma pesquisa mais ampla denominada "Mundo do Trabalho, Música e Cultura no Capitalismo Tardio: um estudo com músicos do Estado do Rio de Janeiro", que visa compreender, analisar e discutir as formas como o trabalho de musicistas vem sendo apropriado por mecanismos de exploração próprios ao modo de produção capitalista. Por meio dos estudos desenvolvidos até o momento, observamos um longo processo de adaptação do trabalho musical às demandas do mercado.[9] Com a posse dos meios de produção, notadamente a tecnologia de ponta, os detentores do capital exploram a força de trabalho de musicistas e determinam as formas de produção, circulação e consumo musical.

O presente texto apresenta, inicialmente, o cruzamento de dados de três relatórios de pesquisa sobre os impactos da COVID-19 no trabalho no setor musical. A análise busca oferecer um panorama e uma articulação dos resultados dessas pesquisas, ainda que incompleto, haja vista os limites de cada um desses relatórios. Em seguida observamos postagens encontradas no *instagram* que podem indicar um processo de adaptação de musicistas a esse "novo cenário". Em tom ensaístico, são apresentadas questões prementes ao debate em torno do trabalho no campo da

[8] "The phenomenon of Superstars, wherein relatively small numbers of people earn enor- mous amounts of money and dominate the activities in which they engage" (ROSEN, 1983, p.845).
[9] A pesquisa é realizada junto ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação e conta com pesquisadores de diversas universidades (http://culturatrabalhoedu.uff.br/).

música. Por fim, um estudo realizado durante o curso Música & Negócios da PUC-Rio revela a necessidade de novas habilidades para trabalhadores e trabalhadoras da música.

Música na Covid: relatórios produzidos em 2020

Foram consultados três documentos resultantes de pesquisas realizadas no ano de 2020, e que trataram especificamente do mercado musical, conforme a tabela abaixo. Vale observar que aqui não se pretende fazer uma comparação que leve a um resultado generalizante e completo da realidade, mas apontar pontos similares que podem nos trazer pistas para investigações futuras de contorno qualitativo.

Título da Pesquisa	Pesquisa Musicos/as e pandemia	Covid-19 Impacto no mercado da música do Brasil	Epi-música: o trabalho do musicista durante a pandemia da Covid-19
Autoria	UBC – União Brasileira de Compositores	Data-SIM Núcleo de pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado musical da Semana Internacional de Música de São Paulo.	Margareth Guimarães Lima (UNICAMP); Luciana Requião (UFF); Clara Sandroni (UFMG); Daniela Maria Ferreira (UFPE); e Carlos Sandroni (UFPE).
Período	Julho/2020	Março/2020	Julho/2020

Tabela 1: Relatórios de Pesquisa Música Covid-19
Fonte: elaboração da autora

Os relatórios apresentam muitos pontos de convergência. Foram produzidos entre março e julho de 2020 por diferentes instituições ou pesquisadores de universidades públicas brasileiras, e revelam que o universo musical consultado é constituído predominantemente por musicistas do sexo masculino, corroborando resultados encontrados em outras pesquisas (REQUIÃO, 2020). A maioria se encontra em uma faixa etária acima dos 40 anos e tem como escolaridade o ensino superior (completo ou incompleto). A renda individual se dá entre um e quatro salários mínimos. Tais músicos consultados pelas respectivas pesquisas se declaram, em geral, instrumentistas, cantores, professores e/ou compositores, e sua principal ocupação no campo da música se dava (antes da pandemia) em situações de música ao vivo. Uma expressiva proporção de músicos já vinha atuando em atividades fora do contexto musical, tendo assim sua renda em fontes variadas.

Sobre a perda de renda por conta da pandemia, entre 68% e 86% dos músicos consultados

pelas pesquisas indicaram um alto impacto pela suspensão das atividades presenciais. Indicam ainda dificuldades na captação de recursos na concorrência em editais junto a entidades privadas e públicas. Destacamos alguns pontos sobre estratégias encontradas pelos musicistas para sua permanência na profissão: ampliação da qualificação profissional, diversificação das áreas de atividades no campo da música (e fora dele) e capacitação em estratégias de negócios, por meio do desenvolvimento de projetos ou produtos.

O panorama apresentado, mesmo considerando suas limitações, corrobora com o resultado de estudos realizados em períodos anteriores à pandemia (REQUIÃO, 2010, 2016 e 2020; ERTHAL, 2017; COSTA, 2020; AUNE, 2020). Isso significa que não vivenciamos com a pandemia propriamente um novo cenário, onde seria necessário haver um processo de reinvenção. Ao contrário disso, o que se mostrou foi a agudização e a aceleração de um processo que já vinha acontecendo, e que vem levando a classe trabalhadora musical a constantes processos de adaptação. São questões que merecem ampla discussão no meio musical e que apontam para a fragilidade deste profissional frente a um mercado de trabalho excludente e precarizado. Ainda que em tom ensaístico, é possível apontar questões relevantes ao mundo do trabalho no campo da música a partir dos resultados das pesquisas mencionadas e dos dados dos relatórios apresentados. São questões que merecem pesquisas e debates aprofundados:

- Ainda temos um mundo do trabalho em nossa área predominantemente masculino, principalmente se considerarmos a esfera da atuação em situações de *performance*. Tal fato pode significar um mercado que oferece menos oportunidades de trabalho às mulheres, e não uma suposta falta de interesse feminino pela área;
- Vivemos um contínuo processo de adaptação às demandas do mercado e das configurações e reconfigurações da indústria da música. Assim considerado, é possível afirmar que a história do trabalho no campo da música é permeada por crises que acabam por excluir aqueles profissionais menos flexíveis, que apresentam maior dificuldade de adaptação, ou ainda aqueles com menor qualificação. Como exemplo dessa sucessão de crises é possível citar nos anos 1930 a crise causada pelo advento do cinema falado, que exterminou postos de trabalho nas salas de projeção quando músicos sonorizavam as sessões de cinema mudo; nos anos 1940 o fechamento dos cassinos; nos anos 1950 o gravador multipistas que permitiu a diminuição de músicos em

gravações; nos anos 1960 o *hi-fi* que substituiu a música ao vivo, assim como ocorreu nos anos 1970 e 1980 com os sintetizadores (ESTEVES, 1996; REQUIÃO, 2010);

- Cada vez mais o músico especializado, altamente qualificado, dá lugar a um profissional flexível, adaptável e capaz de realizar múltiplas tarefas. As múltiplas habilidades são requeridas deste profissional, em particular no uso da tecnologia. Para este perfil multitarefas seria mais viável a permanência em atividades profissionais no campo da música, em particular ao perfil empreendedor e que disponha de capital para isso;
- Nesse sentido, empreender a si mesmo, e em particular saber articular o *marketing* pessoal ou de sua marca em redes sociais e de *network*, é uma condição inexorável para a permanência na área;
- A docência é uma das atividades que historicamente proporcionam maior estabilidade na renda do músico.

Esse quadro (ainda incompleto) aponta para um profissional multiqualificado, competitivo e individualista, que precisa estar disposto a assumir os riscos de investimento em uma carreira sem garantias de retorno condizente. Afinal, não é disso que se trata o livre mercado capitalista?[10]

De forma geral, compreendemos que a pandemia da COVID-19 intensificou um processo que já estava estabelecido, de diminuição das oportunidades de trabalho e da alta concentração dos recursos materiais e financeiros nas mãos uma minoria. Como consequência, a profissão musical se torna de alto risco para o trabalhador, o que resulta possivelmente em uma alta taxa de evasão da área, portanto, em um processo de exclusão. Nessas condições, o trabalhador se vê obrigado a "reinventar-se". Na próxima seção, a partir da consulta a postagens encontradas na rede social *instagram*, observamos mecanismos que tornariam possível "viver de música" e, por fim, apresentamos indícios sobre novas as habilidades requeridas para trabalhadores e trabalhadoras da música nesse "novo cenário musical", por meio de observações realizadas junto a estudantes do curso Música & Negócios da PUC-Rio.

Viver de música no "novo cenário musical"

Venho observando diariamente na *web* um movimento interessante de musicistas (ou

[10] Antunes (2018) faz uma análise pormenorizada das tendências neoliberais de precarização do trabalho no Brasil.

profissionais de outras áreas) ensinando a outros musicistas como devem fazer para conseguir subsistir no mercado de trabalho da música. Nesse sentido, os algoritmos me ajudam, pois, a cada demonstração de interesse pela postagem, as redes me trazem mais do mesmo. Com isso, é possível especular sobre a forma como são apresentadas "soluções" para se "viver de música". O campo de observação é o *instagram*, da onde retirei as imagens abaixo:



Figura 1: Postagens sobre viver de música
Fonte: instagram em 26/07/2021



Figura 2: Postagens sobre viver de música
Fonte: instagram em 26/07/2021



Figura 3: Postagens sobre viver de música
Fonte: instagram em 26/07/2021

A busca por estratégias ligadas ao *marketing*, ou seja, à habilidade em atrair clientela, sejam seguidores, plateias ou alunos, por exemplo, parece central à preocupação dessas postagens. O público alvo são musicistas interessados em vender seu trabalho. Esse indício corrobora a ideia do quanto o caráter da adaptabilidade ao "novo cenário musical" - o que implicaria na diversificação das áreas de atividades e na capacitação em estratégias de negócios - é necessário.

Essa tendência, porém, não é efeito puro e simples da pandemia. A PUC-Rio em julho de 2021 lançou a 20ª edição do curso Música & Negócios. Esse é um possível exemplo (ou sintoma) de um movimento que leva musicistas a buscar o empreendedorismo e o *marketing* pessoal como uma forma de subsistir no campo da música. O curso assim se define:

> Música é uma causa. Para a maioria, um prazer. Mas música também é negócio. Viver de música é complexo, exige dedicação, pesquisas e atualizações constantes. A tecnologia transforma essa indústria com imensa agilidade. Quais os segmentos mais promissores? É o que estamos estudando e gostaríamos de te apresentar. Depois de anos de experiência no auditório e no estúdio, chegou a hora de levar esse conteúdo a todo o Brasil. Eleito em 2019 o melhor programa de educação para o Music Business do Brasil no Prêmio Profissionais da Música (PPM), o programa "Música & Negócios: Empreendedorismo e Inovação" ganha versão digital. O Música & Negócios agora tem versão EAD com novas turmas a cada 2 meses.[11]

Ou seja, a percepção de que a introdução de tecnologia implica em mudanças estruturais na indústria da música, e de que é necessário "reinventar-se" não é algo novo. Em texto publicado em 2005, por exemplo, De Marchi buscava entender quais os efeitos da tecnologia da comunicação no desenvolvimento da indústria fonográfica. Tendo por base a discussão empreendida por diversos autores, De Marchi entende que "quando uma tecnologia é adotada na sociedade, ela não afeta apenas aqueles que estão diretamente expostos, mas acaba propiciando a existência de um sistema (ambiente) de tecnologias (serviços), estruturando toda a vida social ao redor" (2005, p.4-5).

Nesse contexto, o *marketing* parece ser o carro chefe dentre as novas habilidades necessárias à sobrevivência no campo musical. Tive a oportunidade de participar da 18ª edição do curso, realizada de forma remota entre janeiro e fevereiro de 2021. Ali, realizei a observação das cinco sessões de *pitching* oferecidas pelo curso aos seus estudantes. Nessas sessões, cada aluno teve cinco minutos para "vender seu peixe" e, a partir disso, ter orientação de um profissional qualificado no

[11] Encontrado em https://www.musicaenegocios.com/sobre. Acesso em 29/07/2021.

assunto.

Pitching significa uma "breve apresentação oral de um produto, ideia ou oportunidade de negócio que alguém faz diante de outros, tentando vender-lhes esse produto ou persuadi-los a assumir essa ideia ou esse negócio"[12]. Observei 20 exposições que me permitiram compreender, ao menos de forma inicial, o perfil dos empreendedores musicais, interessados em fazer o seu próprio "negócio". Em síntese, participaram das sessões de *pitching* musicistas que possuem alguma outra formação ou atuação profissional além da musical ou são profissionais de outras áreas (como a química, a dança ou a moda, por exemplo) que passam a atuar na música ou têm essa intenção. Os serviços oferecidos, em geral, são de gerenciamento de carreiras para músicos (artistas) e/ou bandas. Nota-se em particular que as propostas buscam associar suas marcas a alguma "causa" (como a feminista, a antirracista, por exemplo) ou para algum "nicho" (como o pagode, o hip-hop, o underground, etc.). O mercado é apresentado como composto pelo *mainstream* (para artistas amplamente reconhecidos), pelo *midstream* (para artistas localmente reconhecidos ou de menor projeção) e pelo *lowstream* (para os *gigueiros*, que atuam em cadeias de menor porte ou de menor organização). Os festivais de música são entendidos com o grande propulsor de carreiras já que, ao contrário do *mainstream*, estaria mais acessível aos musicistas de menor projeção ou em início de carreira. Além de questões relacionadas ao *marketing* e à imagem dos artistas, são oferecidos serviços de intermediação entre possíveis investidores e os artistas. Utilizam a tecnologia (meios digitais) para a promoção de seu trabalho agregado a várias ações (agência+selo+canal). Demostram uma necessidade de alto investimento em redes de apoio (*network*) e o trabalho com conteúdos exclusivos para um público especializado (ou identificado com o nicho ou a "causa" associada ao produto). O "novo cenário musical" se apresenta como aquele que necessita de um profissional capaz de autogerir sua carreira e que empreenda a si mesmo, quer seja de forma individual ou coletivizada por meio da contratação desse tipo de serviço.

Para finalizar

Finalizo aqui o texto, mas não a discussão. Voltar o olhar para sobre o fazer musical como uma atividade laboral ainda é tema insuficientemente explorado no campo da música. Considerando

[12] Porto Editora – pitch no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-07-29 15:37:48]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pitch.

a dimensão da cadeia produtiva da música no Brasil e os inúmeros perfis profissionais que ali historicamente se delineiam, não é trabalho de pouca monta. Fica o convite a pesquisadores e pesquisadoras sobre a premente necessidade de produzir conhecimento sobre nossa história e de buscar domar as regras desse jogo, tendo como horizonte uma transformação radical e profunda na forma como mulheres e homens produzem a sua existência.

Referências

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão*: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

AUNE, Pedro Cristiano Wadington. *O contrabaixista de estúdio da MPB:* as transformações no ofício de contrabaixista de estúdio entre as décadas de 1970 e 1990. Rio de Janeiro, 2020. 139 páginas. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Salvador, 2020. Tese de Doutorado. 428 páginas Universidade Federal da Bahia.

DATA SIM (Núcleo de pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado musical da Semana Internacional de Música de São Paulo). *COVID-19*: impacto no mercado da música do Brasil. Relatório de Pesquisa. São Paulo, 2020. Disponível em: https://datasim.info/pesquisas/. Acesso em: 19 nov. 2020.

DE MARCHI, Leonardo. Pós-streaming: um panorama da indústria fonográfica na Quarta Revolução Industrial. In: MAGI, Érica; De Marchi, Leonardo (orgs.) *Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020, p. 223-248.

DE MARCHI, Leonardo. A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos, *E-Compós*, 2, p. 1-19, 2005.

ERTHAL, Júlio César Silva. *Trabalho com Música:* um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. Rio de Janeiro, 2017.198 páginas. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos*: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio; ARAÚJO, Luciana Lumyx. O mercado da música e os desafios da era pós-pandemia. In: FIGUEIREDO, João Luiz de; CORRÊA, Silvia Borges (orgs.). *Economia criativa*: gestão estratégica de setores criativos. Rio de Janeiro: E-papers, 2020, p. 9-23.

FIM (International Federation of Musicians). *The consequences of the Covid-19 pandemic on the music sector.* Relatório de pesquisa. 2021. https://www.fim-musicians.org/impact-of-covid-19-on-the-music-sector/. Acesso em: 19 ago. 2021.

IFPI (International Federation of the Phonographic Industry). *Global music report*. Relatório de Pesquisa. 2021. Disponível em: https://gmr2021.ifpi.org/. Acesso em: 19 ago. 2021.

MONTENEGRO, Gustavo Maneschy; QUEIROZ, Bruno da Silva; DIAS, Mairna Costa. Lazer em Tempos de Distanciamento Social: Impactos da Pandemia de Covid-19 nas Atividades de Lazer de Universitários na Cidade de Macapá (AP). *LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer,* [S. l.], v. 23, n. 3, p. 1–26, 2020.

REQUIÃO, Luciana. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. *Revista ECO*, v. 23, n. 1, p. 239-165, 2020.

REQUIÃO, Luciana. "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*, 64, p. 249-274, 2016.

REQUIÃO, Luciana. *"Eis aí a Lapa..."*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

ROSEN, Sherwin. The Economics of Superstars. *The American Scholar*, v. 52, n. 4, p. 449-460, 1983.

SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela Maria; REQUIÃO, Luciana Pires de Sá; SANDRONI, Carlos; LIMA, Margareth Guimarães. *EPI-Música*: o trabalho do musicista durante a pandemia da COVID-19. Relatório de pesquisa. Campinas, 2020. Disponível em: https://www.fcm.unicamp.br/fcm/ccas-centro-colaborador-em-analise-de-situacao-de-saude/epi-musica?language=pt-br. Acesso em: 19 ago. 2021.

UBC (União Brasileira de Compositores). *Pesquisa Músicos/as e Pandemia*: pessoas físicas. Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/relatorio_ubc_pf.pdf. Acesso em: 19 ago. 2021.

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O "RETORNO" DAS APRESENTAÇÕES MUSICAIS: RELATO DE EXPERIÊNCIA DE MUSICISTAS DE BELO HORIZONTE NO PERÍODO DE PANDEMIA DE COVID-19

GT "MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL"

Gabriel Silva Arruda (Universidade Federal de Minas Gerais)
gabrielarruda@live.com

Resumo: As medida de isolamento social, utilizadas no enfrentamento à pandemia de Covid-19, causaram grande impacto em diversos setores da sociedade. Nesse cenário, as instituições culturais e o trabalho artístico se encontram em situação singular, dadas as proibições de eventos, fechamento de teatros, casas de show, bares e restaurantes, em meio a um ambiente laboral majoritariamente informal. Através da análise de dados construídos por meio de entrevistas e da observação participante de *lives*, reuniões, ensaios, sob a perspectiva etnográfica, busco discutir as diferentes percepções de musicistas ligados à cultura do samba de Belo Horizonte – MG sobre questões relacionadas à música enquanto atividade laboral no contexto de pandemia. Os dados evidenciam diferenças socioeconômicas, culturais, coletivas ou mesmo individuais e destacam a complexidade das "novas" conformações estéticas, sociais e suas (im)possibilidades.
Palavras-chave: Pandemia de COVID-19. Samba. Trabalho informal. Etnomusicologia.

The "return" of musical performances: experience report of musicians from Belo Horizonte during the COVID-19 pandemic

Abstract: The social isolation measures used to fight the Covid-19 pandemic had a great impact on various sectors of society. In this scenario, the cultural institutions and the art market are in a unique situation, given the prohibitions of events and the theaters, concert halls, bars and restaurants closure, in the middle of a largely informal work environment. By analyzing data constructed through interviews and participant observation of lives, meetings, rehearsals, under the ethnographic perspective, I intend to discuss different perceptions of musicians connected to the samba culture in Belo Horizonte - MG, on issues related to music as a labor activity in the pandemic context. The data shows socioeconomic, cultural, collective or even individual differences and highlights the complexity of the "new" aesthetic and social conformations and their (un)possibilities.
Keywords: CONVID-19 pandemic. Samba. Informal work. Ethnomusicology.

Introdução

Em 18 de março de 2020, a prefeitura de Belo Horizonte lançou o Decreto Nº 17.304 (BELO HORIZONTE, 2020) que determinou o fechamento por tempo indeterminado de bares, restaurantes, casas de show e boates, principais pontos de reunião e apresentação dos sambistas[1] da cidade. A

[1] Termo encontrado durante a pesquisa e utilizado pelos musicistas que se dedicam ao gênero musical Samba em Belo Horizonte.

medida visava a diminuição da realização de atividades com potencial de aglomeração de pessoas para enfrentamento da Situação de Emergência Pública causada pelo Coronavírus, uma vez que o distanciamento social constitui-se o recurso com melhores resultados na contenção da COVID-19. Tal medida reconfigura, contudo, o espaço, o comportamento e a dinâmica de diversos setores da sociedade, entre eles o campo das artes e da cultura.

No contexto pandêmico os ambientes virtuais aparecem como alternativa aos eventos culturais presenciais, podendo, inclusive, ampliar o alcance de performances artísticas. Chada (2020, p. 7 e 8) destaca audiências recordes obtidas por artistas de grande "apelo popular" durante os primeiros meses de isolamento social, chegando à casa de milhões de acessos simultâneos. Entretanto, para muitos artistas o isolamento apontou em direção contrária.

Diversas discussões têm nos alertado sobre a intensificação dos processos de exclusão e desigualdade social durante a pandemia. Santos (2020), por exemplo, nos alerta sobre o caráter discriminatório da quarentena e destaca suas consequências para alguns grupos, já anteriormente invisibilizados. Dentre eles estão os trabalhadores "precários informais ou ditos autônomos" (Ibidem, p.16), grupo em que encontra-se incluída a grande maioria dos profissionais da cultura e das artes (SEGNINI, 2012).

Sob esse cenário, busca-se neste trabalho discutir as diferentes percepções de musicistas ligados à cultura do samba de Belo Horizonte – MG, sobre questões relacionadas à música enquanto atividade laboral no contexto de pandemia. Para tanto, serão analisados dados construídos durante uma pesquisa de mestrado, também reconfigurada pela COVID-19. No âmbito do estudo, que tem acompanhado grupos de samba da capital mineira, foram realizadas entrevistas, acompanhamento de *lives*, reuniões e ensaios, além de observação participante.

Os sambistas cujas trajetórias são objetos de análise na presente comunicação são musicistas residentes das periferias de Belo Horizonte, sem formação escolar em música. Em geral, não possuem o trabalho com música como única fonte de renda e exercem suas atividades em casas de show e bares dedicados ao estilo, sem contrato formal de trabalho.

A reconfiguração do campo durante a pandemia

Na proposta de acompanhar eventos musicais, festividades e reuniões impossibilitados pelas medidas de distanciamento social, os estudos etnográficos passam a interagir com questões incomuns

a essa perspectiva. Muitos dos eventos deixam de existir/acontecer e o acesso aos sujeitos de pesquisa fica dificultado, limitado a encontros virtuais e a contatos via telefone e redes sociais.

No caso específico da pesquisa da qual deriva este trabalho, apesar do distanciamento social e do cancelamento das apresentações das "rodas" de samba, foi possível manter o contato via redes sociais com alguns dos sambistas da cidade, o que possibilitou analisar os novos modos do fazer musical. Nesse sentido, a acentuação das desigualdades sociais no contexto da "digitalização da arte e da cultura" em razão da pandemia e sua conformação nos contexto periféricos (Freire, 2020; Araujo, 2020 e; Mathias, 2021), e, mais especificamente no samba, surge enquanto questão a ser perseguida, afinal, conforme, pontua Sônia:

> Sonia[2]: Sem iPhone é mais complicado [risos] [...] A gente até tem equipamento que a gente usa no show, mas falta... não tem conhecimento de montar, técnica de som, entende? [...] Gustavo: Sem espaço também, a gente faz dentro de casa ou no quintal. O som não fica cem por cento. [...] A Sonia até já tem rede social, eu não. (Sônia e Gustavo, percussionistas do grupo Fundamento, F., em 20 de maio de 2021).

Nessa esteira, uma temática, até então ainda não aventada no âmbito da pesquisa, surge com muita presença nas falas e ações desses indivíduos: a questão do trabalho com música e suas várias (im)possibilidades.

A questão latente do trabalho com arte na pandemia

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2020), em todo ano de 2020 o trabalho informal correspondeu a 40% dos ocupados. O segmento é dependente do movimento nas ruas, bares, restaurantes, casas de show e congêneres. Como pontua Menger (2005, p. 68) "O autoemprego, o freelancing e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, vários cachês, vários empregadores) constituem as formas dominantes da organização do trabalho nas artes". Nesse sentido conforme reitera Segnini (2012, p.68) "O trabalho artístico é, por excelência, flexível, seja em termos do conteúdo do trabalho, seja em termos de locais, horários ou contratos". Parece então esperado que, inviabilizadas as apresentações e com o fechamento dos bares e casas de show, questões envolvendo música enquanto atividade laboral, viessem à tona.

Dentre os musicistas entrevistados há um consenso de que manter o sustento básico familiar

[2] O artigo trabalha com nomes fictícios para identificação dos sujeitos, conjuntos musicais e estabelecimentos.

com o trabalho artístico, no período de pandemia, é inviável. Com exceção de Marcelo (violão do grupo Que Legal, Q.L.), todos os outros sujeitos possuem outras ocupações, similarmente, sem contrato formal de trabalho. Apesar de exercerem outros serviços, todos afirmam que o trabalho com música fornecia a maior fatia da remuneração mensal em grande parte do ano, principalmente no período entre férias escolares. Segundo Gustavo,

> é a única forma de se conseguir trabalho. Era de segunda a segunda, fim de semana três turnos virado e dependendo de cachê. Ninguém contrata mais não, isso é da época do Seu Rogério (pai de Gustavo, musicista já com seus 84 anos de idade) e era poucos viu? Aqui mesmo [em Belo Horizonte] eu não sei te falar. (Gustavo, percussão Q.L. , em 20 de maio de 2021).

Os musicistas destacam que as relações de trabalho e remuneração se pautam por um montante fixo ou por *couvert* artístico: "ou é fixo ou *couvert*, não tem outra forma"[3] (Breno, pandeiro Q.L.), ambas as formas comumente praticadas sem contrato formal.

Os editais de incentivo à cultura são uma alternativa para obtenção de recursos para projetos, shows e gravações. No contexto da pandemia, a Lei Aldir Blanc[4] ganhou destaque enquanto uma estratégia de mitigação dos impactos no setor cultura. A legislação não é, contudo, suficiente para contestação das desigualdades pré-existentes, conforme pontua Chico,

> a turma já tem quem escreve, que faz direitinho, é advogado só pra escrever isso, aí só sai pra zona sul.[...] Tinha que separar de acordo com o local [...] O Bloco [outro grupo do qual Chico faz parte] até conseguiu Aldir [incentivo via Lei Federal 14.017/2020] mas pouco. Em geral a turma tem nem condição de saber, não é nem divulgado no meio [...] em geral ninguém nem sabe que tem." (Chico, surdo Q.L. , em 11 de maio de 2021).

Nesse contexto as chamadas *lives,* conforme já apresentado, também apresentam limites. Segundo Breno (em 27 de julho de 2021), "pra quem não é famoso não dá retorno. Marcelo [violonista] tem a dele lá, que é massa, tem que ter, igual o B. [Barbudo, bloco de carnaval], mas não dá retorno. Ajuda, mas é longe do que a gente ganhava antes."

Pelos relatos, as opções que se apresentaram para o período de distanciamento social excluem esses sujeitos que, em razão disso, não vislumbram, ou se veem impossibilitados de adotar, novas formas de atuação durante e pós pandemia. Diante disso, os musicistas entrevistados, sem exceção, pensam em uma preparação para uma "volta à normalidade", orientando, assim, as suas ações de

[3] Em entrevista concedida em 27 de julho de 2021.
[4] A Lei Federal 14.017/2020, dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural diante do estado de calamidade pública decretado pela União em função da pandemia da Covid-19.

estudo/ensaio e de divulgação em redes sociais sob a lógica do retorno às atividades nos mesmos moldes pré-pandemia. Perspectiva essa que ganha corpo já na primeira apresentação do grupo Que Legal no recente e complexo contexto de reabertura gradual do comércio, bares, restaurantes e casas de show na cidade de Belo Horizonte.

Relato etnográfico da primeira apresentação pós reabertura

Em 2 de julho de 2021, a prefeitura de Belo Horizonte, publica o decreto nº 17.646 (BELO HORIZONTE, 2021a), que permite o retorno de eventos presenciais com público. Com isso, o grupo Q.L. faz sua primeira apresentação, que busco descrever abaixo.

Em 7 de agosto de 2021 levanto-me com uma notícia do jornal Folha de São Paulo destacando que "estados retomam festas com multidão, jogos com público e shows com 700 pessoas" (AUGUSTO, 2021). Apesar das notícias e do decreto municipal, o cenário inspira insegurança. Em Belo Horizonte o boletim epidemiológico de 06 de agosto de 2021 destaca um total de óbitos por COVID-19 de 6.330 pessoas no período de 2020-2021; uma ocupação de leitos de UTI 57,2% e; uma parcela de 65,3% da população vacinada com a primeira dose ou em dose única (BELO HORIZONTE, 2021b). Atento aos gestos de barreira contra COVID-19, resolvo acompanhar o retorno do grupo Q.L., conjunto dedicado ao gênero musical samba, em apresentação a ser realizada na região noroeste da cidade no bar Mangueira.

O bar funciona em espaço aberto, na calçada, e com ventilação natural. As mesas foram dispostas inicialmente com um distanciamento mínimo adequado, conforme indicado no decreto de 2 de julho. Ao chegar ao local me deparo com Breno (pandeiro) e conversamos sobre as percepções do retorno às atividades. Ele, como que em uma espécie de contenção das expectativas, é bastante evasivo sobre o que espera do retorno: "vamos ver se vai firmar né?", mas se mostra feliz pelo fato de todas as mesas da casa já estarem reservadas.

Como pontua (ERTHAL, 2012), as atividades musicais têm também formas de remuneração simbólicas. Breno afirma sobre o retorno:

> [...] tem que voltar. A música é uma droga boa. Levanta a pessoa. No B.[bloco de carnaval], tem gente com depressão que o conjunto, a juntada do bloco, levantou. É uma droga boa, vou te falar que eu não vivo mais sem isso aqui. Pesquisador: E você acha que pandemia mostra isso, que essas coisas são importantes? Breno: Com certeza. Tem como não. Agora todo mundo tá vendo que a gente precisa disso pra viver. (Relato obtido em 7 de agosto de 2021).

Os outros integrantes chegam e eu os ajudo com a passagem de som. A apresentação em si começa e segue os moldes anteriores à pandemia no que diz respeito a repertório, arranjos, organização e formação – na apresentação o grupo contou com a presença de 6 músicos (violão, tantan, surdo, pandeiro, cavaco e violão 7 cordas).

Programada para durar 3 horas, a apresentação se estendeu por cerca de 5 horas. Segundo Chico "pessoal tá empolgado, muito tempo que não toca e deu muita gente". Em repertório tradicional de samba – Art Pouplar, Almir Guineto, Fundo de Quintal, Jorge Aragão etc. - o grupo mantém a animação do público e faz uma boa leitura do todo, variando o repertório de acordo com as percepções do momento. Pontuo aqui que a apresentação foi feita sem ensaio prévio, com *set list* base, segundo eles, já muito usado pelo grupo.

O pagamento seria via *couvert* artístico e pelo público obtido os integrantes do grupo consideraram que renderia um valor satisfatório – entorno de 80 pessoas com um *couvert* de R$ 7,00. Todos frisaram a necessidade do retorno para sustento próprio e que pretendiam seguir as recomendações/exigências da prefeitura com "cuidado e seriedade", para que os estabelecimentos não voltassem a fechar.

Em determinada altura o público, que inicialmente estava mais contido - algumas pessoas sem uso correto de máscara mas mantendo um distanciamento social -, começa a interagir mais, de forma que o uso de máscara passa a ser uma exclusividade do pesquisador. Por volta das 19:30, com o espaço bem cheio, decido deixar o local.

Considerações finais

Em um dado momento, recuso um trago de cachaça em copo compartilhado pelos integrantes do grupo e busco um copo limpo no balcão, o que gera risadas. Com todos integrantes vacinados e uma certa flexibilização em relação às medidas sanitárias de segurança, é possível inferir que o retorno das apresentações só não acontecia antes por falta de liberação da Prefeitura. Percepção que é reiterada pelo fato de, autonomamente e, assim, de maneira dissociada do grupo alguns dos integrantes do Que Legal terem se disposto a trabalhar em outros locais/municípios da região metropolitana de Belo Horizonte onde os eventos com público se mantiveram durante a pandemia.

A aparente relativização às medidas sanitárias pelos sujeitos da pesquisa pode ser lida a partir de alguns pontos, nos interessando destacar aqui a dimensão da precarização do trabalho. Na medida

em que há um consenso no grupo quanto à necessidade do retorno das apresentações presenciais para garantia de um sustento mínimo, aquela situação de trabalho é, de certa maneira, imposta àqueles sujeitos. São questões que ficam claras quando o pesquisador, ao se afastar do espaço, demostra o privilégio de se poder ter medo da contaminação naquela situação. Nos dizeres de Seagata (2020, p. 8): "[as]distinções socioeconômicas, culturais, políticas, ambientais, coletivas ou mesmo individuais tensionam a homogeneidade do risco, da vulnerabilidade, da doença e do cuidado".

O copo não dividido possibilita também reflexões acerca do fazer etnográfico no contexto de pandemia e, mais especificamente, dos desafios colocados à interação entre pesquisador e sujeitos de pesquisa, elemento central ao campo. Uma fonte interessante de informações são as conversas informais das "resenhas" pós apresentações e até pós fechamento dos estabelecimentos. No contexto do retorno do grupo à apresentação presencial, por compreender ser inviável permanecer no local sem me expor e sem expor os frequentadores e musicistas ao risco de contaminação com COVID-19, opto por deixar o local antes desse momento. Nesse sentido algumas questões despontam: quais seriam as implicações éticas de se fazer pesquisa de campo no atual período de pandemia de COVID-19? Quanto restam prejudicadas as interações com o grupo? Como lidar com as posições de privilégio e de subalternização neste contexto?

Seja nas relações de trabalho ou no fazer científico, o atual contexto de pandemia traz novos paradigmas e desequilíbrios sociais, mas decerto destaca e reitera outros já estruturantes da sociedade e assim, revela diferentes perspectivas para as práticas culturais (CASTRO e PAIVA, 2021). Nesse sentido, o entendimento dos contextos das novas conformações estéticas e a forma de se fazer pesquisa em Etnomusicologia abarca questionamentos comuns de uma etnografia, mas com contornos em constante mudança. Segata (2020, p. 15) reforça que a antropologia - e aqui reitero, a Etnomusicologia - "precisa, numa chave multiespécie, encontrar um lugar vívido em etnografias que compreendam essa complexidade".

Referências

ARAUJO, Mayra Terra Maluf de Araujo; CIPINIUK, Alberto. O Entretenimento Online - A Sociedade Espetacular das Lives nos Tempos de Pandemia. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 193-206, nov. 2020.

AUGUSTO, Leonardo. Estados retomam festas com multidão, jogos com público e shows com 700

pessoas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 2021. Caderno Equilíbrio e Saúde, p. 3.

BELO HORIZONTE. Decreto nº 17.304, de 18 de março de 2020. Determina a suspensão temporária dos Alvarás de Localização e Funcionamento e autorizações emitidos para realização de atividades com potencial de aglomeração de pessoas para enfrentamento da Situação de Emergência Pública causada pelo agente Coronavírus – COVID-19. *Diário Oficial do Município, edição n. 5977 – EXTRA*, Belo Horizonte, MG, 2020. Disponível em: http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1227069. Acesso em: 13 ago. 2021.

BELO HORIZONTE. Decreto nº 17.646, de 2 de julho 2021. Altera o Anexo II do Decreto nº 17.361, de 22 de maio de 2020, que dispõe sobre a reabertura gradual e segura dos setores que tiveram as atividades suspensas em decorrência das medidas para enfrentamento e prevenção à epidemia de covid-19 e dá outras providências.. *Diário Oficial do Município, edição n. 6302*, Belo Horizonte, MG, 2021a. Disponível em: http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1247066. Acesso em: 13 ago. 2021.

BELO HORIZONTE. Boletim Epidemiológico e Assistencial 6/8/2021. Secretaria Municipal de Saúde, Prefeitura de Belo Horizonte, COVID-19 n. 328/2021. Belo Horizonte, MG, 2021b. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/saude/2021/boletim_epidemiologico_assistencial_328_covid-19_06-08-2021.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.

CASTRO, Thiago Silva de; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. São João em tempos de Covid-19: os impactos da pandemia do novo coronavírus nas experiências de participantes de quadrilhas juninas no interior cearense, *Horizontes Antropológicos.* [online], v. 27, n. 59, pp. 287-305, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-71832021000100015. Acesso em: 13 ago. 2021.

CHADA, Sônia; CARAVEO, Saulo. A Sars-Cov-2 e isolamentos modernizadores – uma visão aérea sobre a etnomusicologia e as práticas musicais na atualidade. *In: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, XXX, 2020, Manaus. Anais. Disponível em: http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/121/73. Acesso em: 13 ago. 2021.

ERTHAL, Júlio César. Valoração no pagode: reflexões sobre uma pesquisa etnográfica com um grupo de jovens da periferia de londrina. *In: II Simpósio brasileiro de pós-graduandos em Música*. II, 2012, Rio de Janeiro. Anais. Disponível em: http://seer.unirio.br/simpom/article/view/2502. Acesso: em 13 ago. 2021.

FREIRE, Vítor Silva. Você tem fome de que? A experiência artística como elemento essencial da cidade. *Caderno Virtual de Turismo*, Rio de Janeiro, vol. 20, núm. 3, 2020. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115464747010. Aceso em: 13 ago. 2021.

IBGE. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira. *Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica.* Rio de Janeiro, IBGE, n. 43,

2020.

MATHIAS, Pérola. Teresa Cristina: a “rainha das lives” e o mistério do samba 2.0. *O público e o privado*. Fortaleza: UECE, 2003. Semestral (quadrimestral a partir de 2020). Conteúdo: ano 19, n.38, Janeiro/Abril, 2021.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2020.

SEGATA, Jean et al. A Covid-19 e suas múltiplas pandemias. *Horizontes Antropológicos*. [online]. v. 27, n. 59, pp. 7-25, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-71832021000100001. Acesso em: 12 ago. 2021.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Música, dança e artes virtuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. *A arte como objeto de políticas públicas*. São Paulo, Itaú Cultural, n. 13, p. 93-108, set. 2012.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O MÚSICO TRABALHADOR: ATUAÇÕES NA CADEIA PRODUTIVA DA MÚSICA

GT 12 "MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL"

Felipe Pacheco dos Santos (UNIRIO)
pacheco_felipe@hotmail.com

Resumo: Este texto, partindo de minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2017), tem como objetivo revelar e refletir sobre algumas inquietações de quatro músicos profissionais sobre suas atividades dentro do que Prestes Filho (2005) chama de Cadeia Produtiva da Música (CPM). A música pode ocupar espaços e posições superestimadas na sociedade capitalista, gerando receita para os donos e dirigentes dos meios de produção, ao mesmo tempo em que há relativa desvalorização do trabalho do músico (REQUIÃO, 2010). Para melhor embasar minha investigação, utilizei entrevistas semiestruturadas com músicos de diferentes gêneros musicais populares, questionando a cada um: qual foi o seu percurso de formação até a profissionalização; sua noção de competência; uma vez que ele vende sua força de trabalho, em quais espaços é possível transitar na CPM; quais os impactos das novas tecnologias em suas atividades. Refletir sobre esses aspectos do trabalho com música mostra-se uma necessidade, dada a variedade de responsabilidades atribuídas ao músico. Logo, o desenvolvimento dessa pesquisa tornou-se essencial, uma vez que este trabalhador precisa ocupar-se de diferentes atividades para conseguir manter-se na profissão. Alguns resultados mostraram que desde a formação musical até a atividade profissional, a rede de relacionamentos é essencial. Os músicos profissionais também prezam pela responsabilidade com prazos e horários, sendo constantemente avaliados pelas suas posturas diante seus pares. Dentre as atividades mais recorrentes, dar aulas traz maior segurança financeira para eles. Também foi ressaltada a importância da frequente atualização de conhecimentos. Esses resultados podem nos levar a concluir que o ambiente em que o músico atua também molda o seu perfil profissional e que, apesar da disputa e concorrência serem ideias recorrentes na CPM, reflexo da sociedade capitalista, a cooperação e o convívio são aspectos fundamentais para a manutenção de suas atividades.
Palavras-chave: Músico profissional. Trabalho. Música. Cadeia produtiva da música. Trabalho com música.

The working musician: performances in the music productive chain

Abstract: This text, based on my master's thesis (SANTOS, 2017), aims to reveal and reflect on some concerns of four professional musicians about their activities within what Prestes Filho (2005) calls the Music Productive Chain (CPM). Music can occupy overestimated spaces and positions in capitalist society, generating income for the owners and managers of the means of production, while there is a relative devaluation of the musician's work (REQUIÃO, 2010). To better support my investigation, I used semi-structured interviews with musicians from different popular musical genres, asking each one of them: what was their path from formation to professionalization; your notion of competence; since he sells his work force, in which spaces is it possible to move through the CPM; what are the impacts of new technologies on their activities. Reflecting on these aspects of working with music is a necessity, given the variety of responsibilities assigned to the musician. Therefore, the development of this research has become essential, as this worker needs to engage in

different activities to be able to remain in the profession. Some results showed that from musical training to professional activity, the network of relationships is essential. Professional musicians also value responsibility with deadlines and schedules, being constantly evaluated for their attitudes towards their peers. Among the most recurrent activities, teaching brings them greater financial security. The importance of frequent updating of knowledge was also highlighted. These results can lead us to conclude that the environment in which the musician works also shapes his professional profile and that, despite dispute and competition being recurrent ideas in CPM, a reflection of capitalist society, cooperation and coexistence are fundamental aspects for the maintenance of its activities.
Keywords: Professional musician. Work. Music. Productive chain of music. Work with music.

Introdução

Este texto visa revelar alguns resultados obtidos através de minha pesquisa de mestrado (SANTOS, 2017), cujo o objetivo foi analisar a relação entre a atividade profissional e formação de músicos no âmbito da música popular. Por música popular entendo que não há consenso entre pesquisadores sobre uma definição única, havendo diferentes interpretações de acordo com variações históricas, sociais e culturais (NEDER, 2010). Logo, seria muito pretensioso trazer um conceito fechado sobre o termo. Optei, ao invés disso, indicar que os parâmetros definidos para apresentar os músicos populares participantes da minha investigação seria a inserção em práticas musicais realizadas em contextos sociais que se distinguem do que convencionalmente é atribuído à música erudita ou de concerto, e das músicas folclóricas (tradição oral).

Também questionei naquela investigação quais as competências esses músicos consideravam importantes para trânsito e manutenção de suas atividades dentro da Cadeia Produtiva da Música (PRESTES FILHO, 2005). Como critério para analisar seus campos de atuação, considerei os estudos sobre essa Cadeia Produtiva da Música (doravante CPM). De acordo com Haguenauer (2001, p. 6), "conceitua-se cadeia produtiva como o conjunto das atividades, nas diversas etapas de processamento ou montagem, que transforma matérias-primas básicas em produtos finais". Já para Silvetrin e Triches (2008, p.147), em pesquisa sobre a indústria calçadista no Brasil, a cadeia produtiva

> pode ser entendida como uma rede de inter-relações entre os vários componentes do sistema industrial. Essa configuração permite identificar o fluxo de bens e serviços por meio dos setores diretamente envolvidos, desde as fontes de matéria-prima até o consumidor final do produto.

Prestes Filho (2005, p. 21) sugere a mesma perspectiva dos autores anteriores, ressaltando a ideia da existência de "elos" entre as etapas de processamento e transformação da matéria-prima: a

produção, distribuição, comercialização e consumo (ver figura 1).

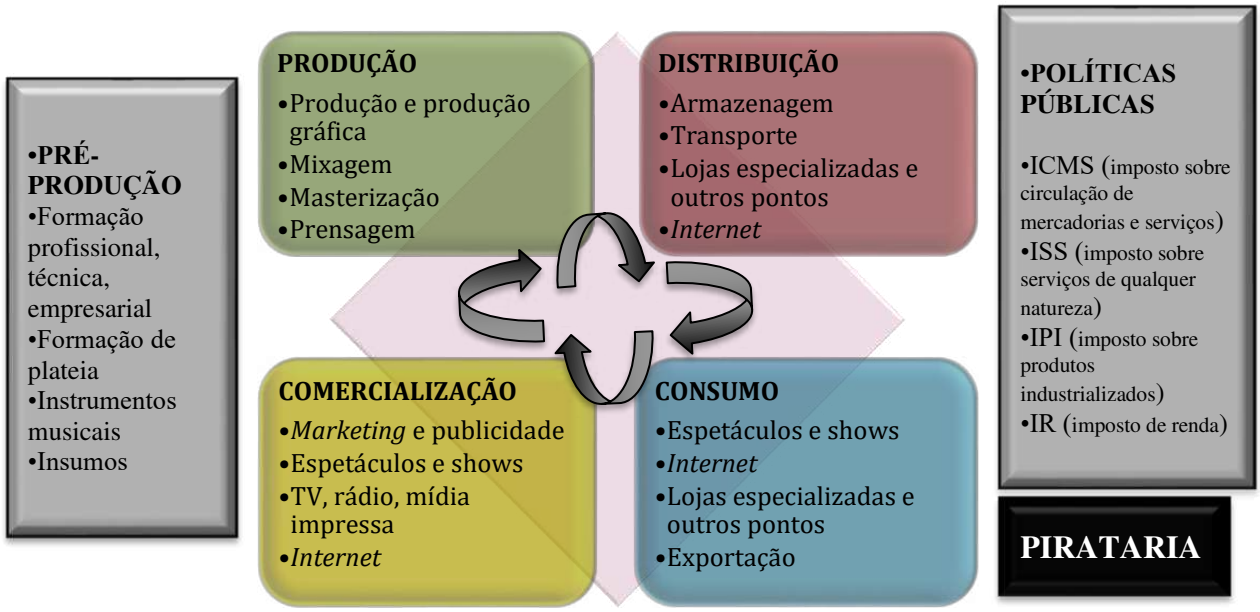


Figura 1 - Rede da Economia da Música.
Fonte: Representação gráfica feita a partir de Prestes Filho (2005, p. 16).

Os músicos entrevistados atuavam (e atuam) profissionalmente em diferentes setores dessa cadeia. Tendo a música como forma de sustento, suas atuações na profissão são diversificadas e demandaram anos de experiência na música popular. Os entrevistados discursaram sobre as competências necessárias que admitem o trânsito nos setores em que trabalham. Diferentes experiências podem sugerir diversificados percursos de formação, entretanto um ponto que os uniram em seus discursos foi a necessidade em manter múltiplas atividades musicais, que foram desde dar aulas até produzir trabalhos de outros artistas.

Ao longo da pesquisa, observei que os ambientes de trabalho dos músicos entrevistados incluíam escolas regulares e escolas de música, os *shows*, os restaurantes, as casas de espetáculos, os estúdios de gravação e ensaio, os musicais, os programas de televisão, a *internet,* entre outros diversos locais. Essas condições demonstraram a variedade das responsabilidades atribuídas ao músico, porém, vale ainda, considerar que a música pode ocupar um crescente espaço e posições superestimadas na sociedade capitalista, gerando receita para os dirigentes e donos dos meios de produção, ao mesmo tempo em que há relativa desvalorização do trabalho do músico (REQUIÃO, 2010).

Deste modo, essa investigação pode contribuir para que futuras pesquisas tenham a possibilidade de analisar os processos de formação e as competências que os músicos acreditam serem necessárias para suas atuações profissionais. Diante desse cenário, busquei compreender quais os percursos de formação e quais as competências necessárias para que os músicos possam ampliar suas possibilidades de atuação dentro da área musical. A motivação para tal estudo foi refletir sobre as relações de trabalho e atuações profissionais frente a esta cadeia e a formação musical deste músico. Na primeira parte apresentei os entrevistados; na segunda parte, abordei os seus percursos de formação; já na terceira parte falei sobre aspectos ligados às redes de contatos e o quanto as incertezas e falta de trabalho faz com que o músico tenha que desenvolver um perfil flexível de atuação (REQUIÃO, 2010).

Os músicos entrevistados

Optei por utilizar a proposta de entrevista semidirigida (MATOS; SENNA, 2011), tendo em vista a riqueza de informações que obtêm-se com os relatos dos músicos convidados para participar de minha investigação. Assim, apliquei como roteiro para eles as seguintes indagações: fale sobre sua atuação como músico; como se tornou apto a exercer estas atividades?; o que é ser competente na sua área?; você se considera profissional e por quê?; você se considera amador e por quê?.

Como procedimento sugerido por Goldenberg (2004) e Penna (2015), essas perguntas caracterizaram minhas questões geradoras. Para isso, foram chamados a respondê-las quatro músicos que atuam profissionalmente na música popular. As entrevistas ocorreram através do uso do programa de computador *Skype*, da chamada por vídeo disponível na rede social *Facebook,* e pelo encontro presencial. Todos os diálogos foram gravados e transcritos para posterior análise. Elas tiveram, cada uma, entre trinta e setenta minutos de duração, totalizando três horas e quarenta minutos de conversas. Buscou-se selecionar os participantes a partir da observação empírica informal de suas práticas artísticas, divulgadas através de meios virtuais e a partir de convívio ocorrido antes do início da pesquisa. Tive contatos profissionais ou acadêmicos predecessores às entrevistas com todos os músicos, o que contribuiu para o convite para a pesquisa. Abaixo, segue a relação dos músicos e as datas dos encontros:

- Thiago Macedo Davila (Thiago Davila, violonista e guitarrista – nascido em 15 de outubro de 1982 - 33 anos no momento da entrevista) ➔ realizada em 05 de outubro de 2016 (via *internet*)
- Roberto Stepheson Anchieta Machado (Roberto Stepheson, flautista e saxofonista – nascido em 31 de outubro de 1965 - 50 anos no momento da entrevista) ➔ realizada em 09 de outubro de 2016 (via *internet*)
- Maurício Barros Verde (Maurício Verde, compositor, arranjador, produtor e cavaquinista – nascido em 15 de dezembro de 1957 - 60 anos no momento da entrevista) ➔ realizada em 18 de outubro de 2016 (via *internet*)
- Adilson Silva de Abreu Júnior (Adilson Júnior, tecladista e produtor musical – nascido em 27 de março de 1982 - 34 anos no momento da entrevista)➔ realizada em 30 de novembro de 2016 (presencial)

Percursos de formação dos entrevistados

O trabalho com música pode proporcionar percursos de formações variados. O primeiro contato com a prática musical pode acontecer ainda no ambiente familiar, a partir do acesso à aprendizagem em espaços escolares e projetos de bandas, até a prática com amigos durante a adolescência (COSTA, 2014; LIBÂNEO, 2010; CORRÊA, 2009; BENEDETTI; KERR, 2008; PERRENOUD *apud* MACHADO, 2002; MEGHNAGI, 1999). Dos entrevistados, somente Adilson Júnior relatou não ter começado a tocar por influência da família. Talvez, por esse motivo, sua entrada para a vida musical ocorreu em função dos amigos que fez quando mudou de bairro. Segundo ele, o que despertou o seu interesse foi a banda que ouviu na vizinhança para a qual se mudou, mesmo que tivesse ouvido grupos de pagode tocando em festas de sua família.

Diferente do início da aprendizagem de Adilson Júnior, percebi que os outros entrevistados tiveram uma aprendizagem musical a partir do contato com a música ainda "em casa". Thiago expôs que aprendeu música com o primo e com o irmão mais velho. Seu relato apontou que a utilização de revistas, cifras, tablaturas e outros meios eram recorrentes em suas aprendizagens, voltadas para gêneros como o *Blues* e o *Rock.* O vídeo cassete também foi apontado por ele como instrumento de aprendizagem.

Já Maurício Verde e Roberto Stepheson apontaram que frequentavam ambientes de bandas

militares quando pequenos. Entretanto, enquanto o saxofonista seguiu pelo mesmo caminho que o pai, tornando-se instrumentista de bandas de bailes, Maurício Verde seguiu o percurso do seu tio, que era violonista, apesar do pai tocar em bandas marciais. Dentre os entrevistados, Maurício Verde e Roberto Stepheson foram os que mais relataram o fluxo de outros músicos com os quais tiveram contato antes da adolescência e dentro de casa. Possivelmente, a música tornou-se "natural" para eles. Primeiro, pelo contato com os pais e seus amigos músicos. O fato dos pais de Roberto Stepheson e Maurício Verde serem músicos militares não os influenciou a seguirem pela mesma carreira. Importante dizer que a estabilidade e regularidade de trabalhos para essa categoria vai de encontro aos relatos dos entrevistados sobre suas próprias atividades. O militarismo pôde garantir uma maior "segurança" financeira aos seus pais, justamente por terem vínculo estatutário e serem considerados funcionários públicos. Ou seja, os pais de Maurício Verde e Roberto Stepheson tinham renda fixa, o que não os fazia se acomodarem, mantendo intensa atividade em bailes e shows.

Pude perceber que o "onde", "com quem" e "quando" se aprende música pode variar de acordo com os relatos. Thiago Gomes, Roberto Stepheson e Maurício Verde, que aprenderam música com seus familiares (com quem) e "em casa" (onde), consequentemente relatam terem iniciado a atividade artística mais jovens (quando). O "onde", no caso de Adilson Júnior, despertou seu interesse pela música e aprendeu com seus amigos somente quando mudou de endereço. Poderia presumir que nos contextos de aprendizado intencionais (LIBÂNEO, 2010) o "onde" indica desde as escolas regulares e cursos universitários até os cursos livres de música, o "com quem" pode referir-se aos professores, colegas de classe e o "quando" pode ter início tanto na infância quanto na adolescência, ou mesmo na vida adulta, por exemplo. Ressalto que para essa pesquisa, a variação dessas categorias foi percebida nas falas dos entrevistados, não cabendo-me valorizar uma mais que a outra, apenas apresentar como iniciaram seus aprendizados.

Ser músico: escolhas, competências, redes de contatos e cooperação na atuação profissional

Algumas vezes, as questões envoltas na escolha da música como trabalho podem ser complexas, levando-me a crer que os entrevistados buscaram desenvolver competências e manter contatos com outros músicos para conseguirem atuar nos segmentos em que estavam. Por certos momentos, a iniciação profissional transcorreu por acaso e como consequência de uma prática que

se tornou recorrente entre amigos e familiares. O fato da música ter estado presente na vida particular logo se mostrou um fator importante para a que os músicos buscassem ocupações remuneradas dentro de suas práticas. Entretanto, surgiram incertezas na escolha da profissão quando foi levado em conta a maior estabilidade percebida em outras atividades. Isso foi capaz de conduzir alguns músicos a recuarem na vontade de seguir na carreira. Entretanto, quando superadas essas dúvidas, eles se dedicam ao máximo à ela.

A respeito disso, os entrevistados discursaram que chegaram a trabalhar e até formaram-se em outras áreas, mas suas experiências com música foram mais determinantes para suas escolhas profissionais do que essas outras atividades. As incertezas relacionadas ao trabalho com música foram rompidas e logo o investimento integral à música fez com que a busca por novos caminhos fossem feitos.

A música pode ser uma profissão em que a garantia de renda é inconstante, não sendo, muitas vezes, suficiente para que o músico profissional consiga viver somente dela. Alvares e Lazzarin (2014) deram atenção à atuação dos profissionais da música em mais de um contexto. Os autores dizem que

> os profissionais da área da música, em muitos casos, atuam como professores particulares ou de escolas de música, na produção de trilhas de cinema, publicidade, como regentes de corais, administrando projetos sociais, como técnicos de som em estúdios e espetáculos ao vivo, como instrumentistas de festivais, de orquestra ou como *free-lancer* em shows e gravações. Os músicos, por escolha ou por necessidade, circulam em várias frentes de trabalho e são interpelados por múltiplos modos de ser músico profissional (LAZZARIN, 2014, p. 118).

Requião (2010; 2016) também apontou que, em muitos dos casos, a renda precisa ser complementada com outra atividade. A autora sugere que isso pode criar um perfil flexível do músico, que muitas vezes é resultante das várias atividades simultâneas ligadas à música direta e indiretamente. Logo, suas decisões, os percursos que seguem, são tomados quando levam em conta em que ocupações podem se sentir seguros dentro da CPM. Isso é devido à instabilidade nos seus trabalhos artísticos. Por conta da infrequência dos *shows* e produções audiovisuais em bailes, com artistas, nos estúdios, rádio, TV e outros meios, é comum os músicos trabalharem simultaneamente com diversas atividades e/ou artistas. Assumindo responsabilidades e obrigações que moldam o seu perfil flexível, o músico profissional na maior parte das vezes é trabalhador autônomo. Assim, percebi através das entrevistas que nos seus percursos de formação há a necessidade de investir em

áreas que não considerariam como primeira opção. Entretanto, elas podem lhe conferir complementação das suas rendas de maneira regular, atendendo suas necessidades básicas (*idem*). No entendimento do entrevistado Thiago Davila, por exemplo, diz que quando se investiu maior parte de seu tempo a dar aulas, correu o risco de ficar "defasado" na prática musical, apesar de serem as aulas parcela considerável de sua renda.

Os caminhos percorridos durante a profissionalização podem envolver contatos com outros músicos, o que contribui para a obtenção de trabalhos. Durante as entrevistas, percebi que o desenvolvimento e manutenção desses contatos auxilia no surgimento de outras oportunidades. Esse aspecto demonstra o quanto há de cooperação entre os músicos e como as oportunidades surgem a partir do momento que se criam vínculos com seus pares. Percebi que esses aspectos são vinculados à vida profissional do músico (SALGADO, 2005a; 2005b; REQUIÃO, 2010). Alvares e Lazzarin (2014) comentam que ainda no início da aprendizagem ao lado de outros profissionais o músico já está inserido em situações de apresentações nos palcos, ao lado de outros músicos e recebendo por isso. Esse elemento é motivador em minha visão, pois confere a eles a satisfação em tocar. Em cada situação, o músico acaba por acionar competências advindas de experiências prévias. Os autores indicam que apesar das experiências de aprendizado anteriores à vida profissional, é no momento do *show* que são acionadas as competências adquiridas a partir do "aprendizado de determinados saberes: os conteúdos específicos para executar um instrumento, habilidades em 'tirar músicas de ouvido', ler cifras, conhecer ritmos de música popular, por exemplo". (ALVARES; LAZZARIN, 2014, p. 123). Assim, a identidade do músico é construída partindo das experiências nesses diversos momentos de sua vida, inclusive ao lado de outros músicos profissionais. Roberto Stepheson exemplifica dizendo:

> **Roberto Stepheson**: Me profissionalizei tocando com aqueles outros profissionais. Eu tocava lá e tinham pessoas que já tocavam há bastante tempo – trinta, quarenta, cinquenta anos já, bons músicos – e aí nessa relação é relação também de aprendizagem, que você tem do instrumento da música como um todo.

Salgado (2005b) corrobora com o que os entrevistados dizem sobre a importância de criar contatos e frequentar ambientes musicais. Em sua pesquisa sobre os processos de profissionalização dos integrantes do grupo Garrafieira que atuou em casas de *shows* da Lapa, no centro do Rio de Janeiro, o autor diz que esses locais são de diversão, mas também de trabalho. Sua investigação mostrou que os músicos se inserem nos lugares em que a música lhe interessa, aprendendo na

prática, seja pela observação ou trabalhando, criando sua própria identidade. Salgado (*idem*) diz que:

> Frequentá-los como público resulta no prazer da sociabilidade, na possibilidade de ouvir música que apreciam e de fazer/manter contatos profissionais – tudo num só ambiente. E trabalhar neles é rotina que, além desses interesses, vai efetivando a profissionalização em um meio que hoje é intelectualmente prestigioso, no campo da 'música popular'. Fazer samba profissionalmente, na Lapa, é algo que confere aos agentes uma identidade particular de músicos cariocas – com conotações de autenticidade e até certo bairrismo, em meio ao caráter mais geralmente cosmopolita da ocupação (SILVA, 2005b, p.52).

Considerações finais

Dada a complexidade e extensão do tema, trouxe à discussão somente alguns pontos importantes ressaltados nas entrevistas. Observa-se que os percursos de formação e decisões que os músicos tomaram influenciaram em suas atuações dentro da CPM. Também foi comum a busca por diferentes conhecimentos que desenvolveram competências para atuarem em diferentes funções, considerando a pouca remuneração da atividade artística. Isso faz com que o músico desenvolva, por necessidade ou escolha, um perfil flexível de atuação. Outro fator importante trazido pelos músicos foi a importância da rede de contatos criadas em suas experiências, o que garantiu a eles mais trabalho, mas também auxiliou em suas profissionalizações.

Abaixo, trouxe uma lista com outros pontos tratados nas entrevistas:

- Competências do músico popular profissional
  - Tocar bem o que se propõe
  - Chegar na hora
  - Se dedicar ao que faz
  - "Músico competente é um músico que resolve" ➔ zelar pelos equipamentos, tocar bem na área de atuação.
  - fazer um trabalho de excelência.
  - Ser sincero
  - É trabalhar com ímpeto e com vontade de melhorar no que faz
- Ser profissional é:
  - Ganhar dinheiro com o que faz
  - Se dedicar a estudar
  - Se preparar
  - Sempre buscar fazer um trabalho de excelência

- Cooperar com seus pares
- Cumprir prazos pré-determinados
- Possuir habilidades necessárias para viver de música

- Ser amador antiprofissional é:
  - Não cumprir horários
  - Não estar preparado para a profissão do músico popular
- Por vezes, o músico necessita estar no meio de profissionais para tornar-se profissional também.
  - Tal julgamento é o que confere aos músicos populares o sentimento de pertencimento a uma classe de trabalhadores.

Ter investigado as atuações dos músicos foi importante para entender como são construídas suas relações de trabalho, suas ideias sobre o que é "ser profissional" e "amador" e quais foram seus percursos de formação. Também pude compreender quais foram suas concepções a respeito das competências necessárias para a manutenção e trânsito em diferentes setores da CPM. Espero ter contribuído para futuras

Referências

ALVARES, Felipe Batistella; LAZZARIN, Luís Fernando. Aprender a ser músico: circularidade entre formação e atuação profissional no cenário de Santa Maria-RS. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 22, Nº 32, 117-129, jan.jun. 2014. Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/466> Acesso em: 17 ago. 2021.

BENEDETTI, Kátia Simone; KERR, Dorotéa Machado. O papel do conhecimento musical cotidiano na educação musical formal a partir de uma abordagem sócio-histórica. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, V. 20, 35-44, set. 2008. *Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/246f>*. Acesso em: 16 ago. 2021.

CORRÊA, Marcos Kröning. Discutindo a aprendizagem musical. In: SOUZA, Jusamara (Org.). Aprender e ensinar música no cotidiano. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 13-38.

COSTA, Rodrigo Heringer. Notas sobre Educação formal, não-formal e informal. *III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (III SIMPOM)*. 2014. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. UNIRIO, 2014. p. 435-444. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4578/4100>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar:** Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HAGUENAUER, Lia et. al. *Evolução das cadeias produtivas na década de 90*. Brasília: IPEA, 2001. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=4056>. Acesso em: 05 fev. 2017.

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos para quê? 12ª edição. São Paulo: Cortez. 2010.

MACHADO, Nílson José. Sobre a idéia de competência. In: PERRENOUD, Philippe et. al. *As competências para ensinar no século XXI: a formação de professores e o desafio da avaliação.* Porto Alegre: Artmed Editora, 2002. p. 137-155

MATOS, Júlia Silveira; SENNA, Adriana Kivanski de. História oral como fonte: problemas e métodos. *Historiæ*. Rio Grande, 2(1): 95-108, 2011. Disponível em <http://www.seer.furg.br/hist/article/view/2395/1286> Acesso em: 20 ago. 2015.

MEGHNAGI, Saul. **A competência profissional como tema de pesquisa.** *Educ. Soc. v. 19 n. 64*. Campinas Set. 1999 [versão digital]. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73301998000300003&lng=pt&tlng=pt >. Acesso em: 31 de julho de 2017.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi,* Belo Horizonte, n.22, p.181-195, 2010. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_14.pdf.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

PENNA, Maura. Conhecimento, ciência, pesquisa: discutindo nossos pressupostos. In: *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música.* Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 23-45.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. Et al. *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênesis/PUC-Rio, 2005

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de músicas alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 7, 59-67, set. 2002a. Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/432> Acesso em 16 abr. 2016.

____. *"Eis aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa.* 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO e Silva, José Alberto. Universidade. In: *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. 2005. 288 f. Tese (Doutorado em Música) –

Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005a.

____. Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca. *Debates*, n.8, p.39-69. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005b. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3917>. Acesso em: 25 jan. 2015.

SANTOS, Felipe Pacheco dos. *A prática profissional do músico popular: investigação sobre experiências, processos de formação e competências para atuar na cadeia produtiva da música*. Rio de Janeiro, 2017. 193 páginas. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SILVETRIN, Luisiane Evelise; TRICHES, Divanildo. A análise do setor calçadista brasileiro e os reflexos das importações chinesas no período de 1994 a 2004. *Econômica,* Rio de Janeiro, V. 10, nº 1, junho, p. 145-169, 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaeconomica/v10n1/luisiane.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2017.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O TRABALHO DOS MÚSICOS DE ROCK NA PANDEMIA EM MONTES CLAROS/ MG

GT "MÚSICA E TRABALHO"

Nelson Ruas Souza Soares (UFMG)
nelsonss13@hotmail.com

Resumo: No presente artigo pretendemos apresentar brevemente algumas análises parciais de uma pesquisa em andamento sobre a atividade laboral dos músicos de rock na cidade de Montes Claros, Minas Gerais. Trataremos especificamente de questões desencadeadas pela pandemia da Covid-19, principalmente em relação às dificuldades geradas pelas medidas de distanciamento social no que tange ao mercado de trabalho desses músicos.
Palavras-chave: Música e trabalho. Trabalho e pandemia.

The work of rock musicians in the pandemic in Montes Claros/MG

Abstract: In this article, we intend to briefly present some partial analyzes of an ongoing research on the work activity of rock musicians in the city of Montes Claros, Minas Gerais. We will deal specifically with issues triggered by the Covid-19 pandemic, mainly in relation to the difficulties generated by measures of social distancing with regard to the job market of these musicians.
Keywords: Music and work. Work and pandemic.

Introdução

Nesse trabalho abordaremos como a pandemia da Covid-19 afetou o trabalho de alguns músicos de rock da cidade de Montes Claros, cidade localizada na região norte de Minas Gerais, trata-se de parte de uma pesquisa em andamento que busca compreender melhor a performance desses músicos enquanto atividade remunerada. A partir de março de 2020 uma série de restrições foram implantadas no município em questão, essas medidas reduziram ou proibiram o funcionamento de bares e casas de shows além de impedir ou restringir apresentações artísticas nesses locais. Originalmente a nossa perspectiva era conduzir um estudo etnográfico visando compreender as complexas relações desses músicos com sua performance musical enquanto trabalho, entretanto a situação sanitária dificultou provisoriamente a execução desse plano, todavia entendemos que a pandemia pôde proporcionar uma visão privilegiada da situação de fragilidade dos trabalhadores da música.

A performance musical, assim como em outras manifestações artísticas em que o "produto" a ser vendido só existe durante um tempo de execução, possui particularidades que a difere de conceitos convencionais de trabalho, principalmente em relação ao valor monetário atribuído a performance. Outro fator relevante quando se trata da atividade laboral do músico na cidade de Montes Claros é a diversidade de formas como esse trabalho é encarado, alguns dos performers possuam um emprego formal e apenas complementam sua renda com os valores recebidos nos shows, outros encaram essas atividades como hobby, ainda que remunerado e por fim há aqueles que vivem exclusivamente do trabalho com a música.

Segundo Amanda Cerqueira (2013) é comum que a prática musical não seja a principal fonte de renda entre os músicos, o que tem contribuído para a informalidade do setor, muitos desses trabalhadores desenvolvem outras atividades relacionadas à música como gravações, arranjos e principalmente exercendo a docência em contextos formais e informais. Simone de Miranda e Maria Helena Borges (2014) essa diversificação na atuação é uma característica comum influenciada pelas demandas atuais.[1]

O trabalho com a performance musical apresenta certa precariedade devido a informalidade típica do setor. Raramente os músicos possuem um trabalho registrado ou algum tipo de vinculo formal, as exceções geralmente são profissionais que atuam em orquestras, na docência ou algum projeto vinculado ao poder público. O trabalho[2] do músico performer na maioria das vezes é intermitente com o pagamento feito a partir de cachês ou através de editais conforme apontado por Liliana Segnini (2014). Essa situação resulta em uma condição de fragilidade econômica para os músicos, especialmente para os que têm nos shows sua única ou principal fonte de renda. Esse problema se tornou bastante evidente durante a pandemia da Covid-19.

No fim do ano de 2019 foram registrados vários casos de pneumonia na cidade chinesa de Wuhan, na província de Hubei, logo ficou constatado que se tratava de uma nova

[1] Aquino (2007) entende que essa diversificação não é exclusiva da realidade atual, essa situação é semelhante à ocorrida com músicos dos séculos XVIII e XIX, como Bach, Haendel e Beethoven que atuaram como compositores, professores, interpretes, editores musicais e até como produtores culturais

[2] Mourão (2015) considera que a prática musical remunerada deve ser considerada "ocupação" e não trabalho. Acreditamos que este termo deixa espaço para interpretações dúbias e pode carregar certo preconceito quanto à atividade laboral dos músicos.

cepa do coronavírus (SARS-CoV2)[3], que causava uma enfermidade conhecida como Covid-19. Em 30 de janeiro de 2020 a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou emergência de saúde internacional e em 11 de março o surto, que já havia atingido diversas regiões do mundo, foi classificado como uma pandemia.[4]

No final de fevereiro de 2020 foi registrado o primeiro caso de Covid-19 no Brasil, em março foi confirmado o primeiro caso de transmissão comunitária e também a primeira morte. Graças a uma sequência desastrada de ações do governo federal, que incluíram o negacionismo científico, a insistência em fomentar o uso de medicações sem eficácia comprovada contra a doença e trocas sucessivas de comando no ministério da saúde, o Brasil logo se tornou um dos países mais atingidos pela enfermidade.[5]

Na tentativa de frear a disseminação do coronavírus estados e municípios adotaram, seguindo recomendações da OMS, medidas de isolamento social como o fechamento de escolas, comércio, proibição de eventos esportivos e qualquer atividade que possa causar a aglomeração de pessoas. Com isso foi proibida a realização de shows ao vivo, afetando diretamente o trabalho dos músicos.

Neste artigo pretendemos analisar como a pandemia afetou alguns músicos na cidade Montes Claros, especificamente os que atuam com o rock. Para isso procedemos a entrevistas com profissionais atuantes nessa cidade mineira esperando compreender melhor como as restrições adotadas pelo poder público afetaram seus trabalhos e quais as estratégias adotadas diante dessa realidade. Acompanhamos ainda os decretos emitidos pelo executivo municipal que afetaram os músicos e outros profissionais da indústria do entretenimento.

A música como trabalho

Autores como André Gortz (2005), Cerqueira (2013), André Grillo (2015) e Caio Mourão (2015) compreendem que a performance musical pode ser entendida como um "trabalho imaterial", assim como as ideias, serviços, informação e conhecimento. Lazzarato e

[3] https://www.paho.org/pt/covid19
[4] https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19
[5] No momento em que esse texto foi escrito contabilizamos mais de 20 milhões de casos e mais de 580 mil mortes.

Negri (2001), autores neomarxistas italianos, consideram que a categoria clássica de trabalho é insuficiente para dar conta dos processos de modificação ocorridos no mercado a partir dos anos de 1970. Situações laborais novas surgidas nesse período vão em direção atividades mais intectualizadas onde o tempo produtivo e o de lazer não se distinguem claramente e onde há possibilidade do trabalhador organizar o próprio trabalho. Para os autores esse "trabalho imaterial" possui certa autonomia em relação ao capital, pois a mercadoria produzida consiste em conteúdo informativo e cultural que "não se destrói no ato do consumo, mas alarga, transforma, cria o ambiente ideológico e cultural do consumidor" (LAZZARATO e NEGRI, 2001, p.46). Para Cerqueira:

> os neomarxistas partem da premissa da divisão dos três setores da economia (agricultura, indústria e serviços) para afirmar que a reestruturação produtiva teria dado ensejo a prevalência do tipo específico de trabalho que tem como resultado serviço e/ou informação, incompatível com a ortodoxia marxista do operário taylorista-fordista, na medida em que não produziria mercadoria tangível" (CERQUEIRA, 2013, p.5).

A teoria do trabalho imaterial, segundo Santos (2012), ganhou impulso com a citada reestruturação produtiva na década de 1970, que contou com mudanças na própria estrutura do capitalismo (CAMARGO, 2011), esse processo gerou novos postos de trabalho no setor de serviços, também chamado de setor terciário. Para Lazzarato e Negri (2001) essa categoria emerge em um contexto pós-fordista em que cada vez mais "o trabalho imaterial não se reproduz (e não reproduz a sociedade) na forma de exploração, mas na forma de reprodução da subjetividade" (LAZZARATO e NEGRI, 2001, p.30).

O conceito de trabalho imaterial de Lazzarato e Negri é alvo de críticas severas, Sérgio Lessa e Ivo Tonet (2011) afirmam que a ideia de "trabalho imaterial" sustentada pelos autores neomarxistas contradiz o próprio Marx, para quem o trabalho e sempre "socialmente material" (LESSA e TONET, 2011, p. 139). Vinícius Santos considera que a teoria de Lazzarato e Negri nega o capital variável e a não reprodução do trabalho imaterial na exploração. (SANTOS, 2012, p.148). Zaira Vieira (2007) também discorda da definição de Lazzarato do trabalho imaterial, para a autora:

> trata-se de uma forma social do trabalho que permanece apresentando os traços

> indicados por Marx, fundamentalmente o de se constituir numa interação do homem com seu mundo natural externo (sua natureza inorgânica) e com a sua própria natureza. O trabalho atual não é algo que implique a subjetividade dos agentes de maneira exclusiva ou independente das determinações objetivas da atividade (VIERA, 2007, p1).

Em concordância com Vieira entendemos que as transformações ocorridas nas últimas décadas não resultaram em um processo de produção subjetivado, como pensam Lazzarato e Negri, "mas um processo social que dá forma aos sujeitos assim como aos objetos da produção" (VIERA, 2007, p.1).

Pretendemos durante o andamento dessa pesquisa, nos aprofundarmos na complexa questão de situar o trabalho dos músicos, especificamente em relação à performance musical, nos estudos da sociologia do trabalho. Estamos cientes da dificuldade dessa tarefa, conforme já alertado por Coli (2006), todavia esperamos contribuir com essa discussão.

Música e pandemia em Montes Claros

Em meados de março de 2020 a prefeitura de Montes Claros declarou estado de emergência[6] pouco tempo depois foram proibidas as aglomerações com mais de 20 pessoas e foi estabelecida uma distância mínima de dois metros entre as mesas de bares e estabelecimentos similares.[7] No dia 20 de março todas as atividades consideradas não essenciais foram proibidas de funcionar, bares e restaurantes ficaram restritos ao regime entregas a domicílio e a realização de shows foi vetada.[8] Entrevistamos 3 músicos da cidade de Montes Claros que atuam na cena rock da cidade para compreendermos melhor, ainda que parcialmente, como sua atividade profissional foi afetada pela pandemia.

O músico "A",[9] baixista, guitarrista e violonista atua como profissional desde o ano de 2006 tocando rock, MPB e instrumental e vive exclusivamente da música, com formação inicial autodidata ingressou na licenciatura em Artes/Música da Universidade Estadual de Montes Claros- Unimontes- em 2011, o curso foi trancado em 2013 para ingressar na Bituca-Universidade de Música Popular, no entanto nenhuma dessas duas formações foi concluída. O

[6] Decreto 4001/20.
[7] Decreto 4002/20.
[8] Decreto 4007/20.
[9] Nesse momento optamos por não identificar os músicos participantes das entrevistas.

músico "A" declarou na entrevista que nesse primeiro momento não sentiu um impacto financeiro significativo, havia dinheiro guardado dos trabalhos realizados durante o feriado do carnaval, período onde há uma boa demanda por shows com cachês acima do valor médio, e nesse primeiro momento de restrições atuou nem uma iniciativa denominada "Festival Fica em Casa."

O Festival Fica em Casa foi organizado, segundo "A", por músicos de rock e da cena "alternativa" de Montes Claros, o festival, que contou com três edições, consistiu em uma série de *lives* transmitidas online com diferentes músicos e bandas em horários e dias distintos, essas *lives* arrecadaram dinheiro, cestas básica e produtos de higiene pessoal através de doações voluntarias dos espectadores. O músico "A" nos contou que a primeira e segunda edições foram bem sucedidas, ao contrário da terceira. "A" atribuí esse fato a dois fatores, grupos de música sertaneja começaram a organizar suas próprias lives de forma independente gerando concorrência com os músicos integrantes do festival e entre si eles mesmos; em segundo lugar a própria profusão exagerada desse tipo de ação, não só de grupos locais como também de artistas de projeção nacional, acabou por gerar uma saturação desse formato.

O músico "B" iniciou seus estudos como tecladista e posteriormente migrou para o baixo elétrico até se firmar como guitarrista, esse aprendizado foi realizado de forma autodidata, contudo ao perceber certa estagnação como instrumentista procurou uma escola de música de um conhecido guitarrista local aperfeiçoar seu suas habilidades musicais. "B" apresentou um bom desenvolvimento como aluno o que rendeu um convite para atuar como professor nessa mesma escola. Atualmente "B" que é técnico em design, atualmente trabalha em sua própria agência de publicidade além de prestar serviço como *freelancer* nessa área. Esse trabalho divide espaço com sua atuação como um violonista e guitarrista bem requisitado na cidade.

O terceiro músico entrevistado, aqui denominado como "C", estudou violão no Conservatório Estadual Lorenzo Fernandez,[10] mas se dedicou a guitarra e aos vocais durante a maior parte de sua carreira como músico tocando em várias bandas da cidade, inclusive em um projeto de música autoral. Desde 2017 vem tocando em bares no formato voz e violão.

[10] Escola pública de música da cidade de Montes Claros fundada em 1961 e ainda em atividade.

"C" vive exclusivamente de sua performance musical e viu seus rendimentos financeiros caíram expressivamente durante a pandemia.

Em março de 2020 o Ministério da Economia propôs o pagamento de um auxilio emergencial para os trabalhadores informais no valor de 200 reais. Foi posto em discussão Projeto de Lei n° 1066/2020 que visou regulamentar esse pagamento. A partir de uma série de emendas ao projeto original e de pressões de natureza política, o valor do beneficio foi ampliado para 600 reais.

"A" foi um dos beneficiados pelo auxílio emergencial, o músico "C" apesar da enorme perda financeira ocasionada pela pandemia teve o auxílio negado devido aos rendimentos de sua companheira que atua como professora nas redes de ensino pública e particular na cidade de Montes Claros. O músico "B", o único entrevistado que possuí um emprego não relacionado à música, não requereu o auxílio emergencial.

Em agosto de 2020 foi sancionada a Lei 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, que previu um auxilio financeiro para a área cultural, um dos setores mais afetados financeiramente pela pandemia. Esse benefício foi pago em três parcelas de 600 reais para trabalhadores da cultura, houve também um orçamento para o pagamento de valores entre 3 mil e 10 mil reais a serem repassados para espaços culturais. O músico "A" já era beneficiário do auxílio emergencial e não pode acumulá-lo com os pagamentos da Lei Aldir Blanc, o músico "C" conseguiu captar recursos para a gravação de um álbum de sua banda autoral, entretanto esse valor foi totalmente revertidos para esse processo, não resultando em pagamento para os músicos envolvidos.[11] O músico "B" não tentou acesso aos recursos previstos na referida lei.

Diante da situação ocasionada pela pandemia, perguntamos aos entrevistados quais foram as estratégias adotadas para compensar a perda de rendimentos em função da proibição ou restrição dos shows musicais. O músico "A" se participou de *lives*, atuou como produtor musical e buscou ampliar suas atividades enquanto professor de música, oferecendo aulas online de instrumento. "A" trabalhou ainda em um projeto vinculado a Pró-reitoria de Extensão da Universidade Estadual de Montes Claros em parceria com um bar local, onde

[11] Devido à pandemia o álbum ainda não foi lançado, a previsão é que isso ocorra em meados de outubro.

foram ministradas "aulas-shows" tendo o rock como temática. Em 28 de dezembro de 2020 foi autorizada pela prefeitura[12] a realização de shows com até dois músicos no palco, "A", que atua principalmente como baixista passou a se apresentar cantando e tocando violão. Apesar de todos esses esforços o músico se viu em dificuldades financeiras e foi obrigado a atrasar o pagamento do aluguel de sua casa.

Segundo músico "B", apesar de sua intensa atividade musical, a pandemia não resultou em perdas financeiras consideráveis, pois houve um aumento da demanda de trabalhos com publicidade e design impulsionados pela necessidade de estabelecimentos comerciais e profissionais liberais de estabelecer serviços e plataformas que possibilitassem o atendimento online. A demanda de trabalho no designer cresceu de tal forma que "B" precisou repassar parte do serviço para outros profissionais. "B" se manteve musicalmente ativo nas redes sociais, onde conta com mais de 3 mil seguidores, gravando vídeos periodicamente e usando de seus conhecimento na área de publicidade para alavancar seu trabalho como músico. Essa visibilidade rendeu a ele um contrato como *endorser*[13] de uma nova marca de instrumentos musicais.

O músico "C" começou a ministrar aulas de violão e guitarra durante a pandemia mesmo não se considerando adequadamente preparado para a função, "C" avisou previamente aos alunos que os ensinaria a tocar "da forma que ele mesmo toca" deixando-os cientes de suas eventuais limitações. Apesar de viver da música há vários anos essa foi a primeira vez que trabalhou como professor de instrumento. Apesar dos problemas financeiros ocasionados pela pandemia "C" contou com o apoio de família e da sua companheira evitando que a situação se deteriorasse mais.

Considerações finais.

As restrições provocadas pela pandemia da Covid-19 impactaram de forma severa a atividade profissional dos músicos de Montes Claros, essa situação ainda persiste parcialmente, pois ainda continuam em vigor medidas como a redução de horário de

[12] Decreto 4159/2020.
[13] O *endorsement* na música é um tipo de patrocínio que algumas empresas de instrumentos ou equipamentos musicais oferem há alguns músicos em troca da divulagação da sua marca.

funcionamento de bares e restaurantes e a limitação de apenas dois músicos no palco. Os avanços na vacinação propiciaram a redução do número casos registrados, de óbitos e internações, o que não significa necessariamente que a pandemia esteja sobre controle. Os números ainda são expressivos e convivemos com a ameaça de que novas variantes do vírus possam driblar os efeitos da imunização.

Referências.

AQUINO, Thaís Lobosque. *O músico anfíbio*: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica. Dissertação- Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

CAMARGO, Sílvio. Considerações sobre o conceito de trabalho imaterial. *Pensamento Plural***,** v.9, Pelotas, 2011, p.37-53.

CERQUERIA, Amanda Patrycia Coutinho de**.** ***Direito autoral na reestruturação capitalista*****:** o caso da indústria fonográfica no Brasil. Dissertação- PPGCJ/UFPB, João Pessoa, 2013.

COLI, Juliana. *Vissi d'arte por amor a uma profissão*: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo Annablume, 2006.

GORTZ, André. *O imaterial*: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

GRILLO, André Peralta. Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho. *Pragmatizes*, ano 6, nº10, Rio de Janeiro,2016, p.53-65.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial*: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DB&A, 2001.

LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. *Introdução à filosofia de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MIRANDA, Simone de; BORGES, Maria Helena Jayme. A profissão de músico diante da diversidade nas possibilidades de atuação. *Revista da Fundarte,* ano 14, nº27, Montenegro, 2014.

MONTES CLAROS. *Decreto nº 4001 de 13 de março de 2020*. Decreta estado de emergência no município de Montes Claros e cria gabinete de crise**.** Disponível em: https://portal.montesclaros.mg.gov.br/decreto/com-numero/decreto-n-4001-13-de-marco-de-2020

_____. *Decreto nº 4002 de 16 de março de 2020*. Dispõe sobre a adição de medidas temporárias e emergenciais de prevenção e contágio do novo coronavírus- Sars-Cov-2. Disponível em: https://portal.montesclaros.mg.gov.br/decreto/com-numero/decreto-n-4002-16-de-marco-de-2020

_____. *Decreto nº 4007 de 20 de março de 2020*. Dispõe sobre a adoção de medidas temporárias e emergenciais de prevenção de contágio pelo novo coronavírus – sars-cov-2, nos termos da lei municipal n.º 5252, de 19 de março de 2020. Disponível em: https://portal.montesclaros.mg.gov.br/decreto/com-numero/decreto-n-4007-20-de-marco-de-2020

_____. Decreto nº 4159 de 28 de dezembro de 2020. Altera o dispositivo do decreto nº 4149 e dá outras providências. Disponível em: https://portal.montesclaros.mg.gov.br/decreto/com-numero/decreto-n-4159-de-28-de-dezembro-de-2020

SANTOS, Vinícius Oliveira. O pensamento de Karl Marx e o trabalho imaterial: elementos introdutórios para o debate. *Revista ABET*, vol.16, nº1, João Pessoa, 2012.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. O músico e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça**.** *Tempo Social*, São Paulo: USP, v.26, n.1, 2014, p.75-86.

VIEIRA, Zaira. Para uma crítica do trabalho imaterial. In: *Anais do V Cemarx*, Campinas, 2007. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt3/sessao1/Zaira_Vieira.pdf. Acesso realizado em 25/10/2017

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

RESULTADOS PARCIAIS DE PESQUISA EM ANDAMENTO ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE PIANISTAS E MERCADO DE TRABALHO: DESCRIÇÕES GERAIS DAS ROTINAS E DAS MOTIVAÇÕES PARA O ESTUDO DO INSTRUMENTO

GT "MÚSICA E TRABALHO: OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL"

Helder Danilo Capuzzo (USP)
heldercapuzzo@usp.br
Luciana Sayure Shimabuco (USP)
lucianasayure@usp.br

Resumo: Este texto tem origem em uma pesquisa de doutorado em andamento que pretende explorar a relação entre a produção artística do pianista e sua profissionalização. O recorte apresentado trata das descrições gerais das rotinas das práticas musicais e das motivações para o estudo pianístico de dez músicos que atuam em São Paulo e cidades vizinhas e que se dedicam, principalmente, à música de concerto, seja como performers ou educadores. Foram analisadas narrativas obtidas por meio de entrevistas semiestruturadas, em que o principal objetivo foi refletir sobre a criação de espaços de atenção e criatividade sob as condições próprias deste diverso campo profissional. Contribuíram na realização deste trabalho os aportes de Queiroz (1991), para quem a utilização de histórias de vida fornecem estratégias para compreender as diversas dimensões da formação, do fazer artístico e do universo laboral do grupo de músicos participantes, e de Menger (2005), ao problematizar a questão do trabalho nas artes. Os resultados da presente análise apontam para o entendimento de que as demandas profissionais atuam tanto como motivadoras e determinantes quanto como resultantes da prática artística, mas nem sempre em equilíbrio.
Palavras-chave: Piano. Profissionalização. Estudo pianístico. Atuação profissional.

Partial results of ongoing research on the relationship between pianists and the labor market: general descriptions of the routines and motivations for studying the instrument

Abstract: This text originates from an ongoing doctoral research that intends to explore the relationship between the pianist's artistic production and its professionalization. The presented section deals with the general descriptions of the musical practices routines and the motivations for the pianistic study of ten musicians who work in São Paulo and neighboring cities and who are mainly dedicated to concert music, either as performers or educators. Narratives obtained through semi-structured interviews were analyzed, in which the main objective was to reflect on the creation of spaces for attention and creativity under the conditions of this diverse professional field. The contributions of Queiroz (1991), for whom the use of life stories provide strategies to understand the various dimensions of training, artistic making and the working universe of the group of participating musicians, and Menger (2005), when problematizing the issue of work in the arts. The results of this analysis point to the understanding that professional demands act both as motivators and determinants and as a

result of artistic practice, but not always in balance.
Keywords: Piano. Professionalization. Pianistic study. Professional performance.

Introdução

Falar sobre música admite muitas entradas. Neste texto, que tem origem em uma pesquisa de doutorado em andamento, explora-se ao menos uma delas: a relação entre as elaborações artística e criativa do pianista vinculado à chamada música de concerto e o mercado de trabalho. Mais especificamente, pretende-se investigar, a partir de entrevistas com dez pianistas que atuam na cidade de São Paulo e/ou nas vizinhas Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul, de quais maneiras as rotinas de estudo e as motivações à prática regular do instrumento se modificam e se adequam de acordo com função laboral de músicos que atuam como performers ou educadores[1].

Pianistas atuam em variados segmentos profissionais do campo produtivo no qual estão inseridos. No âmbito dessa pesquisa, podemos elencar as atividades de piano-colaboração, piano solo, músico de orquestra e de corais e a carreira pedagógica, ocupações que se difundem em espaços educacionais, espaços artísticos e espaços comunitários. Ainda que não sejam excludentes e, no meio profissional, essas especialidades venham a se sobrepor na maior parte do tempo, cada uma delas propõe peculiaridades no engajamento com o instrumento, com os diferentes repertórios, com as possibilidades de exploração dos materiais sonoros e, não menos importante, na relação entre pessoas, lugares e objetos[2].

Se as áreas mencionadas acimas são as mais imediatas quando associamos ou relacionamos as atuações do pianista profissional, sabe-se que esses instrumentistas trabalham também outras atividades em que a utilização do piano ou teclado, ainda que frequente, é

[1] Este estudo considera profissionais os músicos que se autodenominam como tal e que possuem formação especializada, conhecimento do repertório, bem como uma dedicação contínua ao instrumento – iniciada invariavelmente antes da profissionalização, muitas vezes na infância. São esses os parâmetros adotados, por exemplo, por Dilma Fabri Marão Pichoneri (2006, p. 11) e Camila Carrascoza Bomfim (2017, p. 216) ao considerarem, em suas análises, orquestras profissionais. Esta pesquisa parte do mesmo entendimento.

[2] Em um estudo sobre perspectivas profissionais dos bacharéis em piano no Brasil, Cerqueira (2010) apontou para a docência como principal atuação dos egressos de diversas universidades pelo país, além das demandas satisfatórias para oportunidades como colaborador. O autor conclui também, após ouvir pianistas formados por universidades em todas as regiões do Brasil, sobre a importância de outros tipos de conhecimento que se mostram úteis – tais como administração, publicidade e legislação – na elaboração de projetos para leis de incentivo à cultura ou mesmo para trabalhos como agentes culturais e na organização e divulgação de eventos.

facultativa, a saber: a regência coral, o ensino de saberes que normalmente chamamos de "teoria musical" (como harmonia e percepção, por exemplo), a composição de arranjos e de músicas autorais, a editoração de partituras, entre outros. Pode-se ir além, uma vez que a extensão das atividades também abarcam áreas que sempre foram vistas como "não artísticas", mas que são fundamentais para a viabilização do campo e que muitas vezes são realizadas por músicos cuja atuação pode estar voltada à produção cultural, à gestão de instituições, coordenações artísticas e educacionais, criação e administração de escolas, ou então com uma atuação autônoma e empreendedora nas redes sociais.

No entanto, se é possível encontrar indivíduos em regimes formais de emprego em organismos públicos e privados – poucos e disputados cargos disponíveis em corpos artísticos estabelecidos, escolas de formação e de ensino superior, por exemplo[3] –, verifica-se em número muito maior trabalhadores sem vínculos empregatícios formais. Conforme constatou Menger (2005, p. 109), "o auto-emprego, o freelancing e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes", de forma que tais disposições acabaram por desenvolver quase todas as formas flexíveis de emprego.

O material coletado a partir de entrevistas semi-estruturadas permite observar de quais formas o fazer musical desses indivíduos é atravessado tanto por demandas vinculadas às realizações técnicas e artísticas mas também pelas configurações próprias do universo profissional: toca-se, afinal, o que é pago para tocar. O trabalho destes pianistas pode ser analisado em pelo menos duas perspectivas: a primeira, relacionada à relação entre instrumentista e instrumento – o tempo dedicado ao piano, as possibilidades e impasses técnicos, afetivos e estruturais dessa atividade–; a segunda, a respeito da inserção e da atuação profissional destes indivíduos na sociedade. De quais maneiras, portanto, esses aspectos do trabalho coexistem e se manifestam para esses pianistas? Como esses indivíduos vivenciam eventuais tensões entre os universos artístico e profissional?

[3] É comum observar ainda, como apontaram Bartz e Oliven (2019, p. 139), que esse tipo de organização frequentemente combina uma parte de trabalhadores estáveis com uma parcela de prestadores de serviços com vínculos temporários.

Procedimentos utilizados

Optou-se pela realização das entrevistas em profundidade sob a forma de histórias de vida resumida e depoimentos como estratégia para compreender as diversas dimensões da formação, da prática artística e do universo profissional do grupo de músicos selecionados. Segundo Maria Isaura Pereira Queiroz (1991, p.5),

> a história oral pode captar a experiência efetiva dos narradores, mas destes também recolhe tradições e mitos, narrativas de ficção, crenças existentes no grupo (...), na verdade, tudo quanto se narra oralmente é história, seja a história de alguém, seja a história de um grupo (...). A história de vida se define como o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu.

Foi elaborado um roteiro prévio, cujas questões transitam entre a formação e a atuação laboral dos pianistas, a rotina de estudos com o instrumento, conciliações das expectativas dos planos pessoais, artísticos e profissionais, bem como a possibilidade de atuação em outras atividades que possam compor sua renda financeira. No presente texto, acatam-se as reflexões em torno das motivações para a prática e das rotinas de estudo no instrumento, bem como as expectativas em torno da atividade pianística.

A amostragem parcial utilizada neste texto abrange dez interlocutores. Cada pianista convidado a participar obedeceu aos seguintes critérios: eles/elas deveriam estar em atividade profissional na cidade de São Paulo e/ou nas cidades vizinhas de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul; deveriam dedicar-se à música de concerto como objeto de estudo e trabalho; deveriam possuir reconhecimento profissional em suas áreas de atuação e, finalmente, ter disponibilidade e interesse em participar da pesquisa. Trata-se, portanto, de uma amostragem intencional, na qual são selecionados intencionalmente participantes que possam informar uma compreensão do problema de pesquisa (CRESWELL, 2014)[4].

[4] A pesquisa de doutorado, da qual este artigo apresenta apenas um recorte, ouviu ao todo 18 pianistas e encontra-se em fase final de compilação de dados e de redação da tese. O projeto de pesquisa foi submetido, via Plataforma Brasil, ao Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos (CEP) da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) em setembro de 2019 e aprovado em outubro do mesmo ano. Com isso, observou-se as regras de procedimentos condizentes com os princípios de ação postulados pelo CEP EACH-USP.

Conhecendo os participantes

Nas tabelas a seguir, é possível visualizar as áreas de atuação profissional de cada um deles (Tabela 1), bem como a idade e o gênero dos entrevistados (Tabela 2).

	Pianistas									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Música de câmara instrumental	■	■	■		■	■	■			■
Colaboração com cantores	■						■	■		■
Colaboração com corais								■		
Recitalista e/ou concertista		■			■	■	■	■		■
Músicos de orquestra		■								
Músico de eventos							■			
Atividades em projetos sociais							■			
Professores de piano	■	■	■		■	■	■	■	■	■
Professores de música de câmara	■									
Professores de teoria musical								■		
Professores de musicalização									■	■
Atuação em serviços litúrgicos				■						
Acadêmicos e docentes universitários		■					■	■		
Administradores/empresários									■	

Tabela 1: Áreas de atuação profissional dos pianistas entrevistados

P	Gênero	Idade
1	M	66
2	M	27
3	F	49
4	F	51
5	F	69

P	Gênero	Idade
6	M	47
7	M	53
8	F	32
9	F	49
10	M	43

Tabela 2: Idade e gênero dos pianistas entrevistados

Análise e cruzamento dos dados

Pode-se afirmar que, para a maioria dos entrevistados, os compromissos profissionais

impulsionam as principais motivações para o estudo de piano e, portanto, também direcionam a escolha do repertório a ser trabalhado, a organização do tempo dedicado à prática e a sistematização das tarefas a serem realizadas no instrumento.

Dentre os interlocutores, por exemplo, há pianistas colaboradores vinculados a instituições de ensino que ensaiam semanalmente com instrumentistas e preparam recitais com regularidade. Afirma P5: "Tenho doze horas semanais na [instituição], mas tenho também que estudar em casa (...) Hoje, meu estudo é baseado nos compromissos que tenho de trabalho, porque agora não estou com nenhum outro projeto objetivo". O discurso de P1 é semelhante: "Acompanho os alunos de diversos instrumentos que vão fazer recital. Antes das apresentações fazemos os ensaios (...) e aí não adianta, o dedo tem que funcionar!". Nesses casos, os repertórios são quase sempre decididos por essa demanda profissional, o que também acontece com P9, que afirmou estudar apenas o repertório que irá ensinar e praticar com seus alunos: "o foco do meu estudo são as peças do repertório que vou passar para os meus alunos, para ser um bom modelo para eles. (...) Eu preciso ter o repertório deles na mão para poder demonstrar".

Recitalistas e concertistas, por sua vez, afirmam estudar com base no calendário de ensaios para recitais e concertos agendados de forma autônoma, sem vínculo de trabalho regular e, portanto, intermitentes. É o que aponta, por exemplo, P3: "O estudo vem a partir do que eu tenho para fazer. Não consigo manter um repertório na mão, ficar tocando a mesma coisa todo dia. Se eu não tiver que apresentar novamente tal obra, nunca mais volto a tocar". Ainda a respeito dos músicos que atuam nesse segmento, a escolha do repertório tende a passar por uma negociação mais flexível. Há casos de pianistas que consideram relevante aprender novas peças com objetivo de ampliar oportunidades e, consequentemente, a regularidade de concertos e recitais, como informa P2 que, além de recitalista, atua também como músico de orquestra e como professor:

> Os concertos me ajudam a estudar, de certa forma. Por exemplo: eu já sei que, para o ano que vem, tenho três concertos. São duas apresentações com orquestra e um recital solo. O programa é bem flexível – eu posso escolher os concertos que eu já toquei –, mas é importante que, na minha idade, eu aprenda outros concertos para tocar. Além disso, também estou em um processo seletivo de Mestrado, não sei ainda que demanda isso vai acarretar. Programo as datas e aceito as coisas da maneira que dá, e as que eu quero. Aceito, muitas vezes, para ir para o piano

> estudar, porque senão realmente não vou, com essa demanda de trabalho que atualmente eu tenho.

Há também quem procure fazer menos concertos para conseguir privilegiar o estudo de repertórios que interessem mais e, com isso, conseguir conciliar mais pacificamente a performance com outras atuações. "Gosto muito do que faço: dar aula, estudar e fazer concertos com menos frequência, mas com repertórios que me interessem", afirmou P6.

De toda maneira, as preparações para os concertos e recitais estimulam a rotina de estudo, com a possibilidade de eventuais adequações para conciliar atividades diversas que também possam exercer, como aulas, colaborações e outras produções.

Músicos também relataram que o contato com o instrumento se dá, por vezes quase que exclusivamente, no local de trabalho. Nestas situações, a realização de muitas atividades – musicais e extramusicais – compõem a renda e acabam por comprometer o tempo que poderia ser dedicado ao piano. "Para a realidade do mundo que a gente precisa trabalhar, não consigo ficar estudando o repertório… vou resolvendo os problemas, muitas vezes na hora do trabalho, durante o ensaio! Dou um jeito para que eu consiga tocar as coisas com a técnica que eu tenho", afirmou P8. Os relatos evidenciam uma frustração em não conseguir alinhar a prática no instrumento com as expectativas artísticas, ainda que o desempenho profissional seja considerado satisfatório. No entanto, mais frequentes foram os pianistas que afirmam buscar uma conciliação entre as demandas profissionais e expectativas artísticas e pessoais.

Considerações finais

Pode-se afirmar que, em um percurso profissional, grande parte do foco do músico consiste em reunir ferramentas intelectuais e técnicas para se tornar proficiente na performance ou no ensino de um repertório determinado. Em sua atuação, espera-se que a maioria das tarefas desempenhadas no instrumento estejam diretamente relacionadas a essa função profissional.

Nas narrativas obtidas por meio das entrevistas dos dez pianistas que compõem a amostra para este artigo, verificam-se os compromissos profissionais como os principais disparadores para a prática pianística, tensionando as fronteiras entre as realizações e expectativas artísticas e o mundo do trabalho. No entanto, ao mesmo tempo em que o

universo de trabalho e suas relações podem interferir diretamente na produção artística dos pianistas, o próprio repertório musical e as experiências acumuladas no instrumento também direcionam a atuação e o fazer profissional.

Conclui-se, ainda, que mesmo que se mostre abundante o número de pesquisas e trabalhos acadêmicos voltados às diversas facetas da produção ao piano, verifica-se uma escassez de abordagens a respeito das intersecções entre a produção criativa do pianista com o mercado de trabalho.

Referências

BARTZ, Guilherme Furtado; OLIVEN, Ruben George. Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. *Sociologia & Antropologia*, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 135-158, abr. 2019. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752019v916.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho*: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na região metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. 2017. 423 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Perspectivas profissionais dos bacharéis em piano. *Revista eletrônica de musicologia*, Vol. XIII, jan. 2010. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/06/perspectivas_bachareis_piano.htm. Acesso em: 21 ago. 2021.

CRESWELL, John W. *Investigação qualitativa e projeto de pesquisa*: escolhendo entre cinco abordagens. Porto Alegre: Penso, 2014.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador*: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra*: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

Três áreas de trabalho do contrabaixista (1970-2000)

GT: "OLHARES SOBRE O FAZER MUSICAL COMO ATIVIDADE LABORAL"

Pedro Aune (PPGM, UNIRIO)
pedroaune@edu.unirio.br

Resumo: O presente artigo analisa questões ligadas aos bailes, boates e shows como campos de trabalho para o músico entre as décadas de 1960 e 1990. Com base em depoimentos de contrabaixistas de destaque ligados à música popular da época, são abordadas questões relativas ao funcionamento interno, transformações ocorridas e valores simbólicos ligados a cada um desses campos.

Palavras-chave: Trabalho. Música. Baile. Boates. Contrabaixistas.

Three work fields bass for player (1970-2000)

Abstract: This paper analyses issues concerning balls, nightclubs and shows as musicians´ working fields between the 1960´s and 1990´s, based on interviews with renowned bass players inserted in the Brazilian popular music scene, at the time. It will approach the internal dynamics, transformations and the symbolic values attributed to each of these fields.

Keywords: Work. Music. Ball. Night Clubs. Bass Player.

Introdução

De forma geral, o viver de arte envolve algum nível de tensão com relação às possibilidades de emprego, sendo essa uma área amplamente associada a instabilidade e a insegurança financeira: "O auto-emprego, o freelancing, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho na artes.". (MENGER, 2005, p.18). Ao longo das últimas décadas, o que se observa é a diminuição das possibilidades de emprego formal para o músico, implicando na necessidade de trânsito por diferentes áreas de trabalho e favorecendo o perfil do "profissional flexível" (REQUIÃO, 2008).

O presente artigo busca abordar algumas peculiaridades e intercessões entre os campos de trabalho com performance apontadas de forma recorrente ao longo da pesquisa que resultou na dissertação de mestrado "O contrabaixista de estúdio da MPB" (AUNE, 2020). Realizada entre 2018 e 2020, a pesquisa buscou analisar as transformações no trabalho de gravação entre os anos de 1970

e 2000, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro. Foram realizadas sete entrevistas com contrabaixistas ativos de forma significativa no mercado fonográfico ao longo do período abordado analisadas subsequentemente à luz da literatura acerca da indústria cultural, com base em autores ligados à escola de Frankfurt, buscando identificar transformações no campo do trabalho de gravação.

Ao longo do século XX, a indústria fonográfica estabeleceu-se como eixo central do mercado musical através da produção e comércio de música gravada, movimentando os maiores valores, centralizando o acesso às mídias e atingindo os públicos mais amplos (MORELLI, 1991; DIAS, 2000). Para atender a demanda por música gravada, estabeleceu-se o mercado de gravação, que gradualmente se converteu em um campo de trabalho particular para o músico. Tratava-se de uma área restrita e de difícil acesso que conferia aos poucos envolvidos um alto grau de prestígio e relativamente bom retorno financeiro, sendo um mercado marcado onde se nota o efeito *winners take all* (ROBERT H, COOK, 1991)[1].

Alguns dos contrabaixistas abordados por essa pesquisa relataram terem trabalhado quase que exclusivamente com gravação ao longo de algum período: "Como tinha muita gravação na época (décadas de 1960/1970), muita mesmo por que o que vendia era disco e as gravadoras eram muito poderosas, chegou uma hora que eu gravava o dia todo, todo o dia e os caras respeitando tabela." (BARROZO). Os músicos que obtiveram êxito no mercado de gravação ficaram conhecidos como "músicos de estúdio", porém, mesmo esses precisaram circular ou ter passado por outras áreas de trabalho antes que pudessem se estabelecer nesse disputado mercado.

As entrevistas colhidas forneceram ricos relatos a respeito do trabalho de gravação, mas também dos demais campos de trabalho uma vez que os entrevistados tenderam a direcionar espontaneamente suas falas para temas ligados ao trabalho com música de forma geral, revelando a existência de relações entre o trabalho de gravação e as demais áreas de trabalho.

Foram destacados os bailes, a noite e os shows com artistas renomados como áreas distintas, cada uma dotada de peculiaridades específicas, regras próprias e valores inerentes, contribuindo para o estabelecimento de hierarquias simbólicas dentro do campo maior da música (BOURDIEU, 1986, 2007). É preciso destacar que as áreas de trabalho tratadas aqui não representam a totalidade das possibilidades de trabalho para o músico existentes ao longo do período tratado, tendo sido

[1] Winner-take-wall ou vencedor leva tudo, se refere ao fenômeno no qual uma parcela pequena dos participantes concentra uma parcela desproporcional dos retornos de um mercado específico.

selecionadas com base nas constantes referências a elas ao longo das entrevistas. Além disso, estas não são áreas estanques, sendo as fronteiras entre elas muitas vezes nebulosas e existindo pontos de intercessão e trânsito entre cada uma.

Importante destacar, também, a diferença geracional entre os entrevistados, tendo eles iniciado suas carreiras em períodos diferentes, da década de 1960 até a década de 1980, tendo cada um deles vivido a cena musical carioca em períodos distintos. Ao analisar as entrevistas em conjunto pudemos notar algumas pistas das mudanças no mercado de trabalho. Por fim, em se tratando de músicos que ocuparam altas posições no mercado, o olhar dos entrevistados é o de quem pôde se distanciar de campos considerados menos valorizados, ao menos em parte de suas carreiras.

Campos de trabalho

Ao longo da pesquisa, apoiamo-nos nas noções da teoria de campo social propostas por Pierre Bourdieu (2007) para compreender o funcionamento das instâncias bem como a ação dos agentes relacionados ao trabalho do contrabaixista. Pudemos partir, também, da análise feita por Howard Becker em seu "Mundos Artísticos" (BECKER, 1977) na qual propõe olhar para o objeto artístico a partir do grupo que o estaria produzindo, definindo: "...um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo como arte." (IDEM, 1977, p. 9).

As constantes referências reveladas pela pesquisa nos permitem considerar os mercados de trabalho como subcampos dentro do campo maior do trabalho artístico, ou mesmo mundos artísticos distintos nos quais transitam os entrevistados. As entrevistas apontam para transformações nos níveis de separação entre os mercados de trabalho e de relações hierarquicas entre estes: "A cereja era a gravação, depois os grandes artistas, depois a noite." (MACHADO).

Os depoimentos colhidos ilustram uma rica cena musical, repleta de oportunidades de trabalho para o músico, que se convertiam em capital cultural, na forma de experiência, e social, na forma de contatos (BOURDIEU, 2007). "As oportunidades de trabalho, fartas na época se comparadas ao quadro atual, permitiam que a formação para o trabalho viesse da experiência adquirida no trânsito por diversas atividades laborais, em especial a partir do contato com músicos mais experientes, de outra geração." (REQUIÃO, 2020, p. 247)

> Naquela época (década de 1960), a noite carioca era uma (beleza), todos os lugares tinham casas (com música), as gravadoras tinham orquestra contratada, as rádios tinham orquestra, tinha trabalho a dar com pau. Tinham as televisões, tinham poucas na época, depois que veio a Tv Tupi, veio a Globo, né? Aí já tinham orquestra também. Então era um prato cheio, você tinha uma perspectiva boa de ser músico, independente. (ALVES)

Cada músico, em sua trajetória, termina por se aproximar mais de um ou outro subcampo de trabalho em momentos distintos de suas carreiras, chegando a ser reconhecidos como músicos de alguma área específica. Nascem daí designações informais e as vezes pejorativas como: "músico da noite", "músico de orquestra" ou "músico de estúdio", conforme ilustra a fala de Luiz Alves:

> Músico de azul marinho a gente chamava os músicos que tocavam nas boates, que tocavam em orquestra, que botavam o terninho, botavam o paletó e gravata pra ir tocar. E músico artista, músico que fizeram um grupo e o grupo deu certo. Aí vai, faz show e ganha bem mais do que aquele cachet de músico. (IDEM)

Os entrevistados cujas carreiras abarcaram parte da década de 1960, relatam ter havido considerável trânsito entre o trabalho de gravação e os demais tipos de trabalho. No estágio no qual a indústria fonográfica brasileira se encontrava nesse período existia um movimento ativo por parte desta para o recrutamento de talentos através de festivais, programas de calouros ou mesmo testes, conforme ilustram os depoimentos:

> Começou mesmo em 1959 que a gente foi fazer um concurso na radio Mayrink Veiga, o programa Hoje é Dia de Rock. Aí bicho, nos fomos lá e perdemos, e o nome da banda ainda não era Renato e seus Blue Caps, (...) eu era molequinho, com 11 anos de idade. Aí em 60 nós voltamos lá para fazer a inscrição no concurso (...) e a gente ganhou esse concurso em 60. E um dos prêmios que você ganharia era você participar do programa do Chacrinha. (CESAR BARROS)

> Cheguei lá, vamos fazer teste, e passamos no teste. Eles gostaram da gente e ficamos contratados na Radio Mayrink Veiga, isso garoto, eu tinha 14 anos. Mas não era contrato assinado não, era contratado que eles convidaram a gente para tocar lá e ganhava um cachetzinho para fazer. Era o programa Pescando Estrelas na Radio Mayrink e Veiga e o programa Ciranda dos Bairros. E a gente começou a tocar e foi fazer um teste na Odeon, para ver se a gente gravava um disco. (ALVES)

Com o amadurecimento do mercado fonográfico ao longo da segunda metade do século XX, a tendência que se apresentou foi a de fechamento do campo de trabalho em gravação que passou a funcionar com maior autonomia com relação aos demais campos, conforme ilustra a fala de Jorge

Helder: "É porque (na década de 1990) os músicos da noite não eram os mesmos que gravavam, era outro segmento, eram universos separados, com raras exceções." (HELDER). Helder afirma ter ele mesmo sido uma das exceções: "Olha, eu nunca fiz só isso, eu gravava, acompanhava cantor e fazia instrumental, eu conseguia, fazia os três." (IDEM).

Bailes

Ao longo das entrevistas, o baile surge como espaço no qual a maioria dos entrevistados pôde ter suas primeiras experiências profissionais. Existiam diversos espaços dedicados à música para dançar como dancings e gafieiras, sendo realizados bailes também em clubes, salões sociais, áreas de lazer ou diversos outros espaços que comportassem os eventos nos quais a música estava a serviço da dança. "A tradição da realização de bailes de salões em clubes, agremiações ou associações de diversas origens é recorrente em todo o mundo, especialmente na América Latina, e se estabelece como hábito cultural decorrente da urbanização e do desenvolvimento da cultura popular massiva." (OLIVEIRA, 2018 p. 67).

A prática de tocar para dançar é, provavelmente, tão antiga quanto a música em si e, até o desenvolvimento de equipamentos de sonorização que permitissem o uso de música gravada com qualidade e potência suficientes, os conjuntos tocando ao vivo em bailes eram uma necessidade prática (VALENTE, 2003). Ao longo da década de 1960, período no qual se iniciaram as carreiras de boa parte dos entrevistados, já era possível a utilização de discos para a sonorização de bailes. Porém, essa tecnologia não se encontrava amplamente acessível, o que as vezes tornava mais viável o emprego de conjuntos que tradicionalmente forneciam a música para esse tipo de evento. Dessa forma, os bailes representavam um amplo e abrangente mercado de trabalho para os músicos.

Havendo uma grande demanda por conjuntos para tocar nos diversos bailes que ocorriam na cidade, é de se esperar que a qualidade técnica desses conjuntos pudesse variar bastante. Em bailes de estruturas mais simples, onde a sonorização precária ocultava possíveis erros, músicos principiantes poderiam se arriscar a tocar e adquirir experiência. A abertura para músicos não tão bem qualificados é ilustrada por Sergio Barrozo: "A gente tinha um trio, chegava a fazer baile em clube, esses clubezinhos coisa e tal, mas a gente sentia falta de contrabaixo que a gente ouvia outros conjuntos tocando com o contrabaixo e fazia diferença, né? Aliás, dos "caras" as vezes tocarem qualquer nota, né?" (BARROZO).

A falta de equipamentos de amplificação interferia nos conjuntos que, em muitos casos, precisavam se valer do som acústico dos instrumentos. “Inclusive eu cheguei a fazer baile de baixo acústico, sem microfone, (...) sem amplificação, sem nada. Como é que pode, né?” (ALVES). A falta de amplificação do contrabaixo favorecia o disfarce de erros. Luiz Alves afirma que: “Com a invenção dos captadores de som, junto com a amplificação, aumentou-se também a responsabilidade do contrabaixo na música. Trazendo á tona os verdadeiros baixistas.” (IDEM).

Os entrevistados destacam o caráter educativo dos bailes nas suas formações. As estruturas dos conjuntos que tocavam nos bailes poderiam variar bastante, desde orquestras organizadas, contando com arranjos elaborados escritos em partituras, até pequenos grupos que tocavam as músicas de ouvido. “O baile te dá um “*ear training*” porque o cara só fazia assim (mostra quatro dedos na mão) aí você sabia (que a música estava em) Fá e já saía tocando. Geralmente era música conhecida. O tom era dado pelo dedo, manosolfa. Isso te ajuda a manter seu raciocínio musical.” (BARROSO).

A prática de tocar de ouvido nos bailes durante a década de 1960 é reforçada por Jorge Oscar: “Eu tinha o que? Vinte anos, por aí, e tocava num conjunto de baile, tocava quase tudo de ouvido, tirava tudo de ouvido. Quando tinha uma dificuldade maior era uma cifra que você tinha que ler, né?” (OSCAR).

Os bailes serviam de campo de treino para muitos músicos populares do Rio de Janeiro da época, cuja educação musical informal, intuitiva e prática (GREEN, 2000), passou a ser chamada entre os músicos de “escola do baile”. Luiz Alves afirma ter tido contato com práticas e repertórios sofisticados durante sua experiência inicial com os bailes:

> A boate Drink foi o primeiro trabalho que eu fiz como músico. Porque antes, quando eu era novinho tocava guitarra, eu fazia baile, tocava nos bailes do subúrbio. Tinha a banda da escola do professor Joaquim (Negli), a gente ganhava um cachezinho, aquela “grana” de baile, tocava pra dançar. Mas já naquela época não era música brega para dançar, não. A música era instrumental, a gente improvisava, samba de gafieira. A escola era outra. (ALVES)

Aqui chama a atenção para o fato de Luiz não considerar os bailes que fazia como “trabalho” mesmo com o pequeno pagamento que recebiam, aparentando dar maior valor à experiência adquirida com o “bom repertório” do que ao cachet propriamente dito, reforçando a ideia do baile como “escola”.

A compreensão do campo de trabalho com os bailes como algo inferior aos demais campos é ilustrada na fala de Paulo Cesar Barros: "Em 73, o Renato e seus Blue Caps cismou de fazer baile no Rio de Janeiro. Que loucura! Uma banda que tinha seus sucessos próprios, um artista, cismou de fazer baile, cinco horas de baile, na periferia tocando sucesso dos outros. Cabeça de bosta, e não dava grana nenhuma." (CESAR BARROS).

Ao longo do período estudado, aparenta ter havido um declínio do baile enquanto mercado de trabalho para o músico, não tendo havido menção dos bailes por parte dos entrevistados cujas carreiras se iniciaram a partir da década de 1980. Uma possível explicação seria a ampliação do uso da música gravada nos bailes, possibilitada pela facilitação do acesso aos equipamentos de sonorização, substituindo o trabalho do músico.

Boates

Tocar na noite é um termo guarda-chuva que pode se referir a uma diversidade de trabalhos ligados à vida noturna em espaços que se multiplicaram pela zona sul do Rio de Janeiro na segunda metade do século XX, onde a música era tocada para ser ouvida bem como para servir de som ambiente, genericamente chamados de boates. Ruy Castro comenta a origem do termo boate: "Boîte é uma palavra francesa, significando caixa, caixinha, caixote. Em meados dos anos 30, em Paris, o termo expandiu-se para *boîte de nuit* (caixa de noite), para definir uma pequena casa noturna, quase às escuras..." (CASTRO, 2006, p. 34). Sobre a popularização das boates afirma Gabriel Improta França:

> A noite então se deslocou gradativamente do bairro da Lapa, onde se dava mais fortemente até então e transferiu-se em parte para a nova Copacabana. O fechamento dos Cassinos em 1946 representaria um golpe para a classe musical e para os empregados da cena noturna de maneira geral, mas ocasionaria também um aumento no número de casas com música ao vivo no bairro e a necessidade de experimentar para renovar. (FRANÇA, 2015, P. 148)

O autor segue: "Surgem então estas casas noturnas com música ao vivo, dentre elas a Vogue, Sacha's, Au Bon Gourmet, Drink, Plaza, Arpège, Jirau, Farolito e Posto 5, além das quatro referidas no Beco das Garrafas." (IMPROTA, 2015, P. 149). As boates envolviam a música ao vivo em geral mantendo programações regulares, fornecendo trabalho fixo para diversos músicos onde que poderiam contar com substitutos em caso de necessidade.

Luiz Alves narra sua primeira experiência como contrabaixista na década de 1960, dada no ambiente das boates:

> Nessa época tinha muito baile, então os grupos que tocavam em boate, os músicos que eram bons músicos, eles saíam para fazer baile, tocar fora da boate, então eles botavam substituto, botavam sub. Aí falaram: você não quer fazer, não? Eu nunca tinha pegado em um baixo, (...) aí eu fui lá de tarde, na época quem tocava lá era o Tião. (...) o Tião me mostrou o baixo (...) para eu pegar o baixo para ver como é que era, olha só que loucura. Aí eu dei a maior sorte rapaz, quando eu cheguei lá para tocar, arrumei um paletózinho, botei, me arrumei, aí quando eu cheguei lá o "cara" virou para mim e falou: já arrumaram um substituto, não vai precisar de você aqui não. Aí eu falei; ô sorte! (risos) Eu não queria, ia quebrar a cara. (...) Aí, rapaz, esse teste eu dancei, mas aí voltei depois lá e comecei a estudar um pouco o baixo (...) quando o camarada me dispensou lá no Drink eu fui pro Arpége, cheguei lá no Arpége estava faltando um baixista, precisava de baixista e lá era um baixo elétrico, (...) o baixo elétrico é mais fácil. E quando eu cheguei lá o Pianista era o Anselmo Manzzoni que eu conhecia, que era amigo nosso, aí eu já fiquei mais à vontade, se eu errar ele vai quebrar meu galho. Mas não, eu me dei bem. Aí comecei a tocar com o Anselmo lá e me chamaram pra tocar no Sachas, aí quando eu cheguei no Sacha's, na boate Sacha's (...) era o Cipó, o Kachimbinho, aquela turma. Era baixo acústico, era acústico mesmo, baixão acústico, tinha nem microfone de contato, tocava no dedo mesmo. Aí eu fui lá e comecei a me dar bem lá. (ALVES)

A citação é longa, porém rica. Em primeiro lugar demonstra quanto havia tolerância para contrabaixistas principiantes no ambiente da noite a medida em que Luiz Alves relata ter sido chamado para tocar contrabaixo sem nunca sequer ter tocado nesse instrumento. Luiz cita três boates referidas por França (Drink, Arpégee e Sacha's), demonstrando o quanto essas serviam de campo de trabalho que absorvia a mão de obra dos músicos da época (anos 1960), demonstrando, também, a mobilidade entre as áreas de atuação onde os mesmos músicos das boates saíam para fazer baile. Luiz aponta a falta de amplificação nesses ambientes.

Sergio Barroso descreve como era feita a sonorização no beco das garrafas:

> As vezes botava um microfone que não fazia nada, mas também o pessoal não tocava nesse volume que se toca hoje. Ninguém era amplificado, só a guitarra levava amplificador e botava em um volume baixo. E geralmente a gente tocava o contrabaixo com corda mais alta, pra ter mais volume. (BARROSO).

O Beco das Garrafas abrigava quatro pequenas boates entre as quais o Bottles e o Little Club, onde os shows de pequeno porte, tamanho compatível com o porte da casa, e "jam sessions" ajudavam a consolidar a geração de músicos da bossa nova e do chamado "samba jazz". Segundo Rui Castro o beco era: "Um verdadeiro *who is who."* (CASTRO, 2006. p. 283), onde os músicos expunham suas habilidades e estabeleciam sua reputação e contatos com outros músicos, demarcando sua posição junto ao campo (BOURDIEU, 2007).

As boates da zona sul seguiram existindo como espaço para a música ao vivo durante as

décadas seguintes, muitas servindo de palco a para uma música instrumental, conferindo grande autonomia aos músicos. Sobre tocar na "noite" nos conta Jorge Helder:

> E tinha também a noite, todos os bairros do Rio tinham casas noturnas, várias e eu toquei em muitas delas. E esse era o melhor momento (final da década de 1980), a gente gostava de gravar também, fazer show, mas tocar na noite era uma experiência muito bacana, muito legal. Primeiro que a gente trabalhava no Rio, não precisava viajar, voltava pra dormir em casa, isso era muito bom. E apareciam muitos músicos sempre pra dar canja, então essa relação de trabalho com esse estilo de vida da noite era muito interessante, porque era surpreendente, sempre apareciam grandes músicos. As vezes tinham os festivais de Jazz aqui no Rio, o Free Jazz começou na década de oitenta, né? Então os músicos sempre iam dar canja. (HELDER)

Helder ilustra o ambiente da noite como lugar de troca entre os músicos. As "canjas" contribuíam para o estabelecimento de contatos, servindo para que os músicos se conhecessem tanto pessoalmente quanto musicalmente, estabelecendo o dito "who is who" junto ao meio. Luiz Alves narra ter conhecido importantes parceiros de profissão no ambiente das boates:

> Aí conheci o Wagner Tiso também, que a gente tocava em uma boate (...) na estrada das canoas (...). Conheci o Wagner e a gente ficou amigo, fui tocar com o Wagner de piano. O Wagner tinha acabado de chegar de Alfenas, eu tinha 20, o Wagner tinha 19. (...) O Wagner falava: eu tenho um amigo meu que é compositor, era o Milton Nascimento, ele vem aí, vai botar uma música em festival. Por incrível que pareça, foi o Wagner que me botou no grupo. (ALVES)

Luiz Alves afirma ter tido oportunidades importantes em sua carreira através de contatos estabelecidos nas boates, como seu contato com o cantor Milton Nascimento e sua primeira oportunidade em gravação ao longo da década de 1960. Jorge Helder, porém, aponta para uma mudança no trânsito entre músicos da noite e das gravações, apontando para uma separação maior entre os campos de trabalho durante os anos 1980, sendo "universos separados": "Tinha gente que nem gostava, conheci muitos músicos que falavam: não, não quero acompanhar cantor, (...) A gente tinha uma esperança de que com a música instrumental poderíamos ter uma vida digna." (HELDER).

Ivan Machado destaca a hierarquia tácita entre os subcampos de trabalho ao ser preguntado se havia intercambio entre o universo da noite e o dos músicos de gravação:

> Que (para) o pessoal que gravava, quando você tocava na noite você era um músico inferior. Mesmo que você tocasse bem, você estava na, vamos dizer assim, na escala. Não era que você era inferior, você estava (abaixo) na escala, apesar que grandes músicos tocavam na noite também. Mas logo que eles conseguiam gravar eles não podiam ficar tocando ali para ganhar aquele dinheirinho. Nem se comprometiam com emprego numa boate de todo dia de noite, se ele de manhã tinha gravação, e de noite ele tinha gravação. Ia ter que faltar muito, né? (MACHADO)

Machado segue: “A cereja era a gravação, depois os grandes artistas, depois a noite, que hoje em dia vejo que era um grande trabalho, porque você ganhava por mês um dinheiro que você conseguia viver mais ou menos.” (IDEM). Chama a atenção a possibilidade existente de emprego fixo nas boates, também presente no depoimento de Helder: “O People era uma boate que tinha no Rio de Janeiro e eu cheguei até a assinar a carteira nessa boate, eu tinha a carteira assinada. Eu lembro que eu comprei minha geladeira, minha cama, meu armário, meu fogão, tudo trabalhando na People” (HELDER).

SHOWS

Shows são eventos nos quais a música ao vivo ocupa posição central, podendo ocorrer em diferentes espaços com diferentes níveis de estruturação. Ao longo da década de 1960 ainda era comum grandes estrelas fazerem shows em boates: “E naquela época, eu não entendia como esses caras faziam show naquelas boatezinhas pequenininhas. Inclusive até no Cangaceiros, tem até um show antológico, Tom Jobim, Vinicius de Morais, João Gilberto e os Cariocas, gravado ao vivo numa boatezinha.” (ALVES). Com o amadurecimento da indústria cultural brasileira, os artistas consagrados tenderam a demandar estruturas maiores para seus shows, ocupando teatros e casas de maior porte.

Os grandes shows ao lado de artistas ligados à indústria fonográfica, foram apontados como a segunda melhor categoria de trabalho pelos entrevistados atrás apenas das gravações. Tal campo de trabalho, de certa forma, representava o sucesso na profissão possibilitando bons ganhos financeiros e grande prestígio. Jorge Helder conta sobre sua chegada ao Rio de Janeiro ao final da década de 1980: “Então, aqui no Rio eu comecei acompanhando cantores, e tinha muitas ofertas de trabalho, a gente podia acompanhar cantores da MPB e também o Rock ou o que aparecesse.” (HELDER).

As entrevistas descrevem um panorama amplo de shows, por vezes com temporadas extensas, que serviam de mercado de trabalho para os músicos, conforme ilustra a fala de Sergio Barrozo:

> Show, quando tinha temporada boa, no Canecão por exemplo, ele durava três, quatro meses e a grana era boa, era um salário extra que você ganhava, né? (...) E era outra época, casa lotada todo dia e era a semana inteira. Semana inteira eu não digo, mas talvez de quarta a domingo, entendeu? E as vezes com orquestra de cordas e tudo. (BARROZO)

Estar tocando com um artista de prestígio, ou de grande visibilidade, contribuía imensamente para a carreira do músico. A lógica do "está tocando com quem": quanto maior o prestígio dos artistas que o músico acompanha, maior o seu próprio prestígio.

Conclusões

Com base nos depoimentos, pudemos notar transformações como o gradual fechamento do mercado de gravação, o declínio do lugar do baile como mercado de entrada para o músico e a diminuição das possibilidades de emprego regularizado com performance musical.

Fica clara a existência de separações entre os campos de trabalho, tendo cada um desses valores simbólicos próprios que contribuem para a sua posição em uma hierarquia tácita e subjetiva. Mesmo as fronteiras entre tais campos não são absolutas, muitas vezes se sobrepondo e se transformando historicamente. Podemos afirmar que a posição hierárquica ocupada por cada um dos subcampos tratados aqui coincide com o grau de centralidade que a música ocupa em cada tipo de trabalho e se relaciona com o grau de prestígio e de retorno financeiro ligados a essas categorias.

Compreendemos que a tendência na realidade do viver de música envolve o trânsito entre as áreas como forma de buscar a subsistência em um mercado no qual os empregos regulares gradualmente se extinguem, conforme ilustra a fala de Machado:

> Gravava um disquinho aqui outro disquinho ali, com a noite com você. Fazia muita folga em boate também. Tinha folga. Tinha dois conjuntos na boate, um faltava, um tirava folga, o outro também. Que era corrido, né? Todo domingo folgava, aí você tocava no domingo e na segunda no lugar. Teve uma época que trabalhei assim. Trabalhava, saia de um lugar e ia pro outro fazia folga e voltava. Você conseguia tirar um dinheiro. (Hoje) não tem mais esse emprego mensal, vamos dizer assim. (MACHADO)

Referencias

AUNE, Pedro. *O contrabaixista de estúdio da MPB*: As transformações no ofício de contrabaixista de estúdio entre as décadas de 1970 e 1990. 139f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

BECKER, Howard, *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977 p. 9-26.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *The Forms of Capital*, In: RICHARDSON, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nova York: Green Wood Press, 1986.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*: a história da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Samba Jazz em Movimento*: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tese (Doutorado em Música) Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

GREEN, Lucy. 2000. Poderão os Professores Aprender com os Músicos Populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*, n. 2, p. 65, 2000.

MENGER, Pierre. *O retrato do Artista Enquanto Trabalhador*: metamorfoses do capitalismo, Roma Editora, Lisboa, 2005.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A cena musical da Black Rio*: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970 [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, 302 p. ISBN: 978-85-232-1872-0.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *Eis aí a Lapa*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa. 262f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

_____. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. **Revista ECO-Pós**, *[S. l.]*, v. 23, n. 1, p. 239–265, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27436.

ROBERT H., Frank.; COOK, Phillip J. "Winner-Take-All Markets." *Political Economy Research Group. Papers in Political Economy*, 18. London, ON: Department of Economics, University of Western Ontario (1991)

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia,* Editora Via Lettera, São Paulo, 2003.

“SE O RIO NÃO ESCREVER, A BAHIA NÃO CANTA” BAHIA-RIO-BAHIA: DES/CONTINUIDADES DO SAMBA EM DIÁSPORA

Aluna: Welissa L. Saliba Maia Carvalho (UFMG)
welissa.saliba@gmail.com
Orientadora: Rosângela de Tugny (UFSB)
rtugny@gmail.com

Resumo: O presente artigo, parte de um estudo em andamento, apresenta um breve panorama das transformações ocorridas no samba urbano soteropolitano durante o transcurso migratório Bahia-Rio-Bahia, com o objetivo de reconstruir a memória do seu processo de consolidação, de meados do século XX até o presente. O samba sai da Bahia, se estiliza no Rio de Janeiro e retorna à Bahia nas ondas das grandes emissoras de rádio, influenciando uma nova geração de sambistas na produção de uma obra expressiva, carregada de forte identidade afro-baiana. Após viver um apogeu na época das escolas de samba, entre as décadas de 1960 e 1970, o samba soteropolitano re(existiu) nas lacunas geradas entre o agigantamento da indústria de entretenimento dos trios elétricos, a politização dos blocos afro como símbolos de militância negra e a hegemonia do samba carioca. Este panorama pretende, futuramente, dialogar com o material de entrevistas recolhidas entre os mestres detentores da tradição estudada.

Palavras-chave: Música Urbana; Samba da Bahia; História da Música.

Introdução

O sambista baiano Riachão, “figura inacreditável, que parecia saltar das páginas de um livro de histórias ou da tela de cinema” [1], costumava proferir em entrevistas de maneira recorrente a frase que dá título a este artigo. Apesar da considerável profusão de estudos acerca da saída do samba rural da Bahia e sua chegada ao Rio de Janeiro, tornando-se música fonográfica comercial e produto de massas radiofônico, o seu retorno ao contexto urbano da Bahia é pouco ou quase nada enfatizado.

O samba sai da Bahia, se estiliza no Rio de Janeiro, retornando à Bahia nas ondas das grandes emissoras cariocas de rádio e influenciando jovens compositores soteropolitanos a produzirem seus próprios sambas, carregados de forte identidade afro-baiana. Este artigo

[1] Ver ABIB, Pedro RJ. Riachão, o último malandro da Bahia. *Revista Aú*, v. 3, n. 03, p. 86-90, 2020.

pretende trazer dados históricos dos primórdios do samba urbano baiano desenvolvido na primeira metade do século XX, além de sugerir algumas hipóteses de trabalho a fim de averiguar as transformações pelas quais o gênero passou até os dias de hoje.

O que motiva essa pesquisa é uma incômoda sensação que venho experimentando desde que passei a viver em Salvador, entre os anos de 2014 e 2017. Na época, integrei como musicista a *Sambagolá Orquestra Popular*, coletivo que se empenhou na revitalização de um importante reduto do samba baiano - o histórico *Bar Toalha da Saudade*. Realizamos rodas de samba, espetáculos, ensaios e uma intensa convivência com integrantes da velha guarda baiana, e o que pude constatar foi a precarização da cena do samba na cidade, além de um ressentimento muito grande por parte desses mestres. A questão central que buscarei problematizar é o apagamento da memória do samba baiano durante o processo de nacionalização do samba carioca.

"Samba é como passarinho, é de quem pegar"[2]

Durante seu transcurso migratório, o samba experimenta transformações cruciais que irão viabilizar sua conversão em gênero musical e fenômeno da indústria cultural de massas do Brasil. Nesta seção, proponho uma retrospectiva sintética do processo de urbanização do samba folclórico baiano quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, nos últimos anos do século XIX. Ele vem dos tambores de africanos trazidos escravizados para a nova colônia portuguesa, aportando em larga escala na Bahia[3], mas com a abolição da escravatura e o recrudescimento da luta dos negros libertos por melhores condições de trabalho, ele segue com os baianos para o Rio de Janeiro, "fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país" (MOURA, 1995, p. 61).

Conforme Carlos Sandroni (2001), "uma relação é postulada pelo senso comum brasileiro, segundo o qual o samba carioca-popular teria sua origem no samba baiano-folclórico, sendo um desenvolvimento deste"[4]. Autores como Mario de Andrade (1937) e Oneyda Alvarenga (1945) mostram que a palavra "samba" foi também utilizada para designar reuniões festivas em vias públicas, seja em contextos urbanos ou rurais. Nas casas das famosas

[2] Célebre frase atribuída a Sinhô, apelido de **José Barbosa da Silva**, o mais importante compositor da primeira fase do samba carioca, nascido em 8 de setembro de 1888, menos de quatro meses depois da Abolição da Escravatura no Brasil.

[3] Em *Os sons negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens.* José Ramos Tinhorão indica que a referência mais antiga a uma música não-religiosa seria a de um som de berimbau produzido por Barnabé Telo diante do presépio armado pelos jesuítas na povoação da Bahia, no natal de 1583, através de relato do padre Fernão Cardim.

[4] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), 2001.*

tias baianas da "Pequena África" [5], as reuniões de samba deixam de acontecer ao ar livre, revestindo-se de caráter mais íntimo, "com comida, bebida, música e dança, realizadas sob os mais variados pretextos". (SANDRONI, Op. cit. p. 101). Nesses espaços de aquilombamento, protegido das forças repressoras do Estado e abençoado pelos orixás, o fenômeno da passagem do samba rural para o samba urbano se deu. Pioneiro na edificação do samba urbano carioca, Donga[6] narra detalhes dessas festas, em depoimento transcrito pelo jornalista Sergio Cabral no jornal *Diário de Notícias*, em 1974. A narrativa de Donga deixa em evidência o protagonismo baiano no processo de estilização do samba: nas vestimentas, na dança, na instrumentação, em todos os aspectos a Bahia se fez matriz.

> Os mais velhos chegavam com seus pandeiros e se encontravam com as baianas verdadeiras que lá se encontravam aguardando ordens. Elas ostentavam balangandãs, camizu, cabeção de crivo, saias bordadas, anáguas de crivo gomadas, calcanhares bem arranhados com caco de telha. Convencionava-se se o samba seria corrido ou partido alto[7]. Se ficasse estabelecido o partido alto, as mais veteranas aproximavam-se dos tocadores e raiadores, cantoras de chulas (estas com seus panos da costa, ou xales de rica confecção) e a roda se formava. As mulheres dançavam em torno dos músicos, fazendo o miudinho (mexendo com as cadeiras) e deixando cair os xales até os quadris. O conjunto musical era formado de pandeiros, prato de cozinha com faca de mesa, um ou dois violões, cavaquinho sem palheta (tocado, portanto, com os dedos) às vezes aparecia até o maior flautista da época, o João Flautin. Geralmente eram dois ou três os cantores solistas.[8]

No livro *Música Popular Brasileira*[9], Oneyda Alvarenga demonstra que o lundu foi a primeira forma de música negra aceita pela sociedade - no século XIX, o 'lundu dança' cede lugar ao 'lundu canção' e, ao contrário da modinha, que desceu dos salões para a rua, ele sobe das camadas populares para a aristocracia. Para aceitar integralmente este tipo de música, "a sociedade colonial brasileira transformou-o em canção, libertando-se de uma coreografia que certamente a escandalizava e irritava em suas pretensões de brancura" (ALVARENGA, 1945, p. 151). O mesmo se processou com o samba em sua passagem do folclórico para o popular: as rodas de samba-corrido e partido-alto incorporaram as batidas dos blocos carnavalescos, elementos do choro e jazz, além do "espírito modinheiro" (SILVA, 1976), transformando-se em canções que contavam histórias com começo e fim.

---

[5] MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Vol. 32. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

[6] Ernesto dos Santos, o Donga, era filho da conhecida Tia Amélia e frequentador da casa de Tia Ciata, de onde sairia *Pelo Telefone* — samba de muitos autores e de raízes folclóricas, mas registrado por ele em 1916. Foi violonista e compositor de larga atuação no século XX.

[7] Momento preparatório, o qual Mario de Andrade denominou "consulta coletiva". Ver Andrade, Mário de. "O samba rural paulista." Revista do Arquivo Municipal 41.4 (1937): 37-116.

[8] Depoimento de Donga em matéria de Sergio Cabral no Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28/08/74, intitulada "*OS SURDOS de luto: Don-ga, Don-ga*".

[9] ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*, 1945.

Logo, a criação do samba como gênero moderno - e sua introdução na sociedade[10] - foi um empreendimento que demandou muitas adaptações, moldando-o "em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de massa de que se dispunha na época"[11]: as partituras para piano, os arranjos para banda, a letra impressa e a gravação em disco.

A chegada da primeira gravadora de discos ao país marca o início da indústria fonográfica nacional, quando a Casa Edison abre suas portas no Rio de Janeiro, em 1902. Seu catálogo é inaugurado com o lundu *Isto é Bom*[12], de autoria do baiano Xisto Bahia[13], cuja gravação original ficou a cargo do cantor Manuel Pedro dos Santos, mais conhecido pelo nome artístico de Bahiano[14]. Bahiano seria também o intérprete da emblemática *Pelo Telefone*, lançada em disco pela Odeon em 1917, considerada por alguns pesquisadores o primeiro samba gravado.[15] Simbolicamente, dois baianos seriam os primeiros artistas a gravar uma canção no Brasil.

Embora a chegada da indústria fonográfica tenha ocasionado a profissionalização da música popular e a transformação e diversificação do samba, por outro lado diluiu sua essência de maneira predatória em produtos para consumo de massa[16]. As músicas oriundas das camadas marginalizadas da população – incluindo o samba folclórico baiano - revestem-se de caráter bem comportado, a partir das vozes maviosas e dos arranjos orquestrados do *casting* das gravadoras e rádios. Assim, o rádio e a indústria fonográfica, através de uma "domesticação civilizadora" (ADORNO, 1947, p. 287), vão remodelando o samba, alçando-o a símbolo do país, num processo de embranquecimento simbólico que culminaria na criação da bossa nova. A construção de um país "civilizado e moderno" tentaria substituir o pesado passado africano por um passado mestiço.

Do Bonfim à Festa da Penha: festejos urbanos, carnaval e o samba

[10] Donga, em entrevista ao jornal O Globo. Apud SANDRONI, Carlos. Op. Cit. P. 119
[11] SANDRONI, Carlos. Op. Cit. p. 120
[12] Recentemente esta importante canção foi resgatada e incluída no repertório de duas cantoras baianas da nova geração, Juliana Ribeiro e Mariene de Castro. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GIhrPVqw1Pc
[13] Xisto Bahia [Xisto de Paula Bahia] (Salvador, BA, 06/08/1841 - Caxambu, MG, 30/10/1894): compositor, cantor, instrumentista (violão), ator e autor teatral. Teve sua produção associada à modinha e ao lundu.
[14] Bahiano [Manuel Pedro dos Santos] (Santo Amaro da Purificação, BA, 05/12/1870 - Rio de Janeiro, 15/07/1944).
[15] Diversos pesquisadores, dentre os quais destaca-se Muniz Sodré em sua obra *Samba - O dono do corpo* (1998), discorrem sobre a apropriação de temas folclóricos e rituais, transformados em música urbana, comercial e de autor. *Pelo Telefone* seja, talvez, o caso mais emblemático, merecendo um estudo aprofundado por Flávio Silva em sua dissertação *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro (1975).*
[16] LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio em *Dicionário da História Social do Samba*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2015.

As festas religiosas representaram um dos mais importantes cenários para o desenvolvimento do samba urbano. No livro *História Social da Música Popular Brasileira,* José Ramos Tinhorão demonstra a estreita relação entre Rio de Janeiro e Salvador na condição de cidades-porto e entreposto de escravos africanos, constituindo-se ambas nos maiores redutos de população negra do Brasil desde o século 18. Nesse contexto, os festejos urbanos representavam "um instrumento para fugir do controle de um Estado com o qual sempre mantivemos uma relação de sofrimento e de antagonismo, ao contrário do paradigma europeu e Ocidental".[17]

Voltando nossa atenção ao tempo do Brasil Colônia, podemos verificar como a realização de folguedos, danças e batuques negros sempre foram alvo de constante vigília. Segundo a visão autoritária do doutrinador a serviço da ideologia religiosa dos colonizadores, "tais solenidades deveriam ser proibidas, para evitar que se transformassem numa inaceitável afirmação de resistência da cultura dominada"[18]. Principalmente nos momentos de maior tensão social, como nas históricas tentativas de rebelião ocorridas na Bahia na primeira metade do século XIX - que culminaram no Levante dos Malês, em 1835 – as leis de cerceamento às práticas culturais de origem africana eram intensificadas. Na Bahia, batuqueiros, sambistas e povo-de-santo inventavam estratégias de resistência e negociações com setores das classes dominantes. Deste modo,

> É no seio das confrarias negras que as tradições africanas ganhariam o espaço necessário à sua perpetuação na aventura brasileira, sincretizadas com o código religioso do branco, de maneira mais ou menos formal, inicialmente apenas como um disfarce legitimador, mas progressivamente absorvendo o catolicismo como uma influência profunda que se expande nas religiões populares urbanas negras da modernidade. Entretanto, na rua, evitada pelos aristocratas, domínio do povinho, do negro, progressivamente se contestam essas distinções no meio popular, e nela surgem as grandes manifestações do encontro dessa pluralidade de civilizações africanas de extrema expressividade místico-religiosa." (MOURA, Op. cit. p. 46)

Recorremos a Luiz Rufino (2018) para analisar aspectos da diáspora africana transatlântica como força motriz de reinvenções e matéria base do constructo identitário da nação brasileira. O sistema colonialista atuou por muitos anos de forma sofisticada na produção de não-existências e aniquilamentos, com base em humilhações e violações de toda ordem. Neste contexto, os festejos negros representaram a "formação de seres livres, resilientes, inconformados, rebeldes e transgressivos à ordem colonial" (RUFINO, 2018).

---

[17] JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. *O Brasil sempre foi de festa*. Disponível em https://revistapesquisa.fapesp.br/o-brasil-sempre-foi-de-festa/. Acesso em: 19 ago. 2021.
[18] TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens.* Op. cit. p. 38.

Assim, com a chegada do contingente baiano à nova capital federal após a abolição da escravatura, outras formas de divertimento e resistência foram sendo incorporadas aos festejos urbanos. As festas - principalmente os ranchos natalinos - foram gradualmente se deslocando para a época do carnaval e o desenvolvimento do samba como gênero da música popular teve esteio nesse deslocamento. Na historiografia do samba, tal iniciativa tem sido atribuída a Hilário Jovino Ferreira, uma das principais lideranças comunitárias da Pequena África. Filho de escravos forros nascido em Pernambuco, tendo se mudado para a Bahia ainda criança, Hilário transfere-se para o Rio de Janeiro já adulto. Foi o fundador do rancho carnavalesco *Rei de Ouro*, agremiação que transformaria substancialmente a festa profana de rua do Rio, ao sugerir um "novo enfoque musical e coreográfico"[19]:

> Nos ranchos, cortejos de músicos e dançarinos religiosos, mas pândegos e democráticos, que já anteriormente apareciam na Bahia, lutariam carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas da capital da República. (…). os ranchos, vindos de bases familiares ou corporativas dos baianos, originavam-se da tradição processional-dramática de ordem religiosa, elaborando uma narrativa dramática no desfile, a partir de acontecimentos históricos fundamentais e de seus personagens repetidos e atualizados. (MOURA, Op.cit. p. 89).

A tradição processional-dramática viria a se consolidar nas metrópoles entre o final do século 17 e início do século 18. Nessas manifestações de origem eminentemente religiosa, em geral, usavam-se carros alegóricos e coreografias, além da existência de uma hierarquia: "na frente iam as populações mais subalternas, os escravos, os índios, (...) e mais ao centro seguiam as camadas mais altas, numa espécie de ordenamento que ia num crescendo do inferior ao superior".[20] Dentre as mais importantes manifestações processionais urbanas, podemos destacar a Festa da Penha, no Rio de Janeiro, e a Festa do Bonfim, na Bahia - tradições que trazem no seu bojo, o samba.

"*Rango de fogão de lenha, na festa da Penha, comido com a mão: já não tem na praça, mas como era bom*"[21]. Os versos do samba de Nei Lopes e Wilson Batista relembram com nostalgia a Festa da Penha, um dos principais redutos do samba na capital fluminense, que viveu seu apogeu no final do século XIX e início do século XX. Considerada por muitos anos a segunda festa popular mais importante do Rio de Janeiro - depois do carnaval - a manifestação

---

[19] MOURA, Roberto. Op. Cit p. 126.
[20] JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. Op. cit. Disponível em https://revistapesquisa.fapesp.br/o-brasil-sempre-foi-de-festa/. Acesso em: 19 ago. 2021.
[21] Goiabada Cascão, de Nei Lopes e Wilson Batista, foi gravada originalmente por Beth Carvalho, pela RCA Victor, no disco 'De Pé no Chão', em 1978. Disponível em https://youtu.be/f111rinOU-E

seria citada em inúmeras músicas do cancioneiro do samba. Antes do surgimento do rádio e dos discos, era na Festa da Penha que os compositores testavam a força de suas composições para o carnaval dos anos seguintes, em meio a autênticos torneios musicais. O cronista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, faz um valioso relato etnográfico de uma roda-de-samba na Festa da Penha, em que se cantavam versos do emblemático samba *Pelo Telefone*, na ilustre presença da matriarca Tia Ciata, A reportagem foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 16 de outubro de 1916:

> O primeiro grupo (de samba e de batuque) foi organizado em frente à barraca Macaco é Outro... onde o 'tio Ciata' [sic] e a brejeira 'Pequenina' haviam oferecido ao pessoal um suculento angu à baiana com todos os requisitos da terra do vatapá. Quando se falou no samba, como que por um encanto, surgiram o pandeiro, os réco-récos e formou-se a roda. O 'macaco sabe-sabe' rompeu o samba: O Dr. Chefe da Polícia/Mandou me chamar/Só pra me dizer/Que já se pode sambar.

Fazendo uma análise comparativa das manifestações cariocas com o cenário de Salvador, para além das tradições carnavalescas, as festas populares religiosas são ainda hoje presentes no calendário oficial da cidade – ao contrário do que ocorreu no Rio de Janeiro. As festas populares ou "festas de largo" desempenham importante papel na estruturação do projeto político-econômico que eleva a cidade a um dos maiores polos turísticos do país: a 'Terra da Magia', a 'Cidade da Música'. O tipo de música mais praticado nas festas populares sempre foi o samba - um samba matizado pelo samba de roda, pela capoeira, pelo candomblé. O samba urbano soteropolitano forjou-se profundamente influenciado por peculiaridades próprias dessas manifestações, com a utilização de claves rítmicas e instrumentos característicos das mesmas. É o que nos mostra o célebre sambista baiano Dorival Caymmi:

> A festa de rua, com suas barracas, suas baianas vendendo comidas e doces, seus sambas, seus pais-de-santo, tem a particulariza-la os "capoeiras". É a festa dos capoeiras. Reúnem-se todos, desde os mais famosos aos principiantes, em frente à igreja em demonstração de sua arte, os berimbaus tocando. Vêm mestre Bimba, Juvenal, Samuel Querido-de-Deus, vêm todos os capoeiristas, todos os mestres de saveiros, todos os pais-de-santo, as yawôs e os ogãs. E de toda parte vem um baticum de samba...[22]

Com relação à democratização dos festejos urbanos, a partir dos anos 30 Salvador presenciaria a decadência dos carnavais europeizados dos clubes de elite e a ascensão do carnaval de feições populares, onde o Centro Histórico da cidade passa a principal reduto da folia para a população negra, mestiça, trabalhadora e adeptos do candomblé. Blocos, cordões, batucadas, afoxés e pequenos clubes ocupam esses espaços com grande diversidade musical:

[22] Caymmi, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*, 1967, p. 20.

marchinhas, maxixes, ritmos africanos, fanfarras. Mas, o samba, era o ritmo que reinava. Com o surgimento das escolas de samba e do trio elétrico a partir dos anos 50, o que se verá é a disputa dessas duas entidades pela ocupação de um mesmo território, com a extinção de escolas de samba e o surgimento de um segmento originalmente afro-baiano: os blocos afro e a invenção do samba-reggae.[23]

Como vimos, os festejos urbanos – tanto os de cunho sagrado, quanto profanos - significaram um relevante elo de ligação cultural no fluxo migratório Bahia-Rio-Bahia. Na próxima sessão iremos demonstrar a importância da radiodifusão nesse processo e o impacto da chegada do samba urbano carioca a Salvador: pelas partituras impressas e a partir das ondas da Rádio Nacional.

O samba urbano chega a Bahia

No final do século 19, "a música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis)"[24]. Antes do advento do rádio no Brasil, os principais meios de difusão musical no país eram as casas de edição de partituras.

> Portanto, tanto a disseminação dos gêneros musicais brasileiros quanto a consolidação das modas musicais estrangeiras, a partir das principais cidades brasileiras do século XIX, são inseparáveis da história das casas de impressão e editoras musicais. Até o final do século, apenas quatro províncias além do Rio de Janeiro possuíam casas impressoras de partituras: São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará (NAPOLITANO, 2002, p. 44).

No contexto soteropolitano, a produção musical voltada para o carnaval era filão dos mais lucrativos para compositores e editoras. Na esteira do sucesso dos maxixes popularescos e sambas carnavalescos do Rio de Janeiro, surgem as primeiras composições do gênero editadas na Bahia. Uma vez que o gênero se torna popular, agentes locais começam a produzir samba. As casas de edição e os anúncios de jornais são os principais circuitos de circulação e disseminação desses primeiros sambas urbanos soteropolitanos. O *Núcleo de Estudos Musicológicos* (NEMUS) [25]da Universidade Federal da Bahia (UFBA) mantém um "Banco de Partituras" digital de compositores baianos, por meio do qual pude ter acesso a um corpus de 14 partituras para piano e voz, a partir dos termos de busca:

[23]Ver Projeto Memórias do Momo, coordenado pela pesquisadora Caroline Fantinel, disponível em www.memoriasdemomo.com.br. Acesso em: 20 ago. 2021.
[24] NAPOLITANO, Marcos. *História e música*, 2002.
[25] Disponível em http://www.nemus.ufba.br/. Acesso em: 10 de ago. 2021.

samba, lundu e maxixe. Estudar esse repertório à luz da crítica textual implica desvelar aspectos do contexto social que leva a essa disseminação. Numa análise primária, pude destacar os seguintes elementos:

- **Período histórico** – década de 1920;
- **Principais casas de edição sediadas em Salvador** - Loja Leão, Casa Milano, Casa Santa Cecília;
- **Indicações de estilo** – Tango, Maxixe, Maxixe Carnavalesco, Maxixe Batuta, Maxixe Bahiano, Samba Carnavalesco, Samba Sportivo, Samba de Amor, Samba à Bahiana;[26]
- **Compositores** - Claudionor Wanderley, Asterio Menezes, Virgílio Pereira da Silva, Francisco de P. Gonçalves, Sebastião Valenços, Cícero Ferreira, Cícero de Almeida (Bahiano), Anísio de Oliveira, J. Vasconcellos;
- **Características -** Ilustrações e letras que reforçam os estereótipos racistas da mulata sensual, da negra feiticeira e histórias românticas entre brancos (patrões) e negras (empregadas).

Com o advento do fonógrafo e do disco e o enorme impacto da radiodifusão, as músicas impressas para piano vão perdendo força enquanto função de entretenimento. A fase conhecida como "era de ouro" do rádio brasileiro consolida os novos suportes disco e rádio, desencadeando o fenômeno do culto aos grandes ídolos e a edificação da indústria cultural brasileira, com o sucesso estrondoso da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A partir da década de 20 têm início as primeiras emissoras de rádio em Salvador, e este acontecimento é fundamental no desenvolvimento do samba urbano soteropolitano, a partir da possibilidade de profissionalização dos cantores e compositores locais.

Logo na introdução do livro *Música popular - do gramofone ao rádio e TV* , o pesquisador José Ramos Tinhorão denuncia como a "despreocupação com os documentos, no Brasil, torna dificílimo a qualquer um escrever a história de fatos recentes, principalmente na área da vida e cultura popular das cidades" (TINHORÃO, Op. Cit. p. 9). Na falta de uma bibliografia consistente sobre a história do rádio baiano, recorri a crônicas e artigos publicados na imprensa soteropolitana, além de artigos do historiador Nelson Cadena em sua página *Segredos e Histórias da Bahia*. [27]

[26] Convém lembrar que, até os anos 20, o termo samba ainda não havia se consolidado, variando entre tango, maxixe, dentre outros.
[27] Disponível em https://www.instagram.com/segredosehistoriasdabahia/

A estação mais antiga de Salvador é a PRA-4 (Rádio Sociedade da Bahia), fundada em 1924[28]. Nesta emissora, Dorival Caymmi receberia seu primeiro cachê artístico junto ao grupo musical *Três e Meio*, do qual fazia parte. Inspirados pelo conjunto carioca *Bando da Lua*[29], cujo repertório incluía composições de Francisco Alves, Carmem Miranda, Aracy de Almeida, Noel Rosa e Silvio Caldas, o grupo apresentava-se regularmente nas três rádios baianas existentes: Rádio Sociedade, Rádio Clube e Comercial. Sem perspectivas de um sucesso mais consistente, Caymmi ruma para o Rio de Janeiro em 1938, conquistando o estrelato e representando o mais bem sucedido "case" de sucesso dentre os sambistas da Bahia.

Com a ida de Caymmi para o Rio de Janeiro e o lançamento de seu primeiro sucesso, em 1939, na voz de Carmen Miranda[30] - o samba *O Que é que a Baiana Tem* [31] - uma nova turma de compositores baianos passa a ocupar os espaços dos programas de auditório das rádios de Salvador. Segundo o pesquisador e escritor Nelson Cadena, foi neste contexto que aportou na Bahia o maestro Jatobá, contratado pela emissora como diretor artístico para implementar uma programação que contemplasse os artistas locais:

> Jatobá estimula compositores e intérpretes baianos, promovendo o samba e outros gêneros ao gosto do povo. Jatobá promove shows no Teatro Jandaia e revigora a música popular atendendo pedidos dos ouvintes. (...) Com o samba em alta a Rádio Sociedade passa a promover anualmente o concurso de marchas de Carnaval com prêmios para compositores e intérpretes e esquenta o verão baiano com agitos fartamente divulgados na imprensa, programações com platéia em teatros e a participação de sambistas de projeção nacional. Mais tarde a emissora lança "Carnaval em Marcha", carro-chefe do concurso de marchas carnavalescas, com mais de uma centena de composições inscritas, iniciativa mantida pela emissora até meados dos anos 50. [32]

A partir de 1944, com a inauguração da Rádio Excelsior e a perda de alguns quadros para a emissora concorrente, a Rádio Sociedade investe na contratação do pernambucano

---

[28] FALCÃO, Camila. *97 anos de tradição - Conheça a história da Rádio Sociedade da Bahia.* Disponível em https://sociedadeonline.com/97-anos-de-tradicao-conheca-a-historia-da-radio-sociedade-da-bahia/. Acesso em: 20 ago. 2021.

[29] O *Bando da Lua* foi um conjunto vocal e instrumental brasileiro formado no início dos anos 1930, primeiro no país a harmonizar as vozes de acordo com a moda na época nos Estados Unidos e, com isto, criou uma mania nacional. Fonte: Wikipedia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Bando_da_Lua. Acesso em: 20 ago. 2021.

[30]Carmen Miranda foi uma cantora, dançarina e atriz luso-brasileira. Sua carreira artística transcorreu no Brasil e Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950. Trabalhou no rádio, no teatro de revista, no cinema e na televisão, sendo um ícone e símbolo internacional do Brasil no exterior. Fonte: Wikipedia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda. Acesso em: 20 ago. 2021.

[31] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mAUShYpd-uQ. Acesso em: 20 ago. 2021.

[32] Ver História da Radio Sociedade da Bahia, disponível em http://www.conexaocidade.com/2016/07/historia-da-radio-sociedade-da-bahia.html. Acesso em: 20 ago. 2021.

Antônio Maria como novo diretor artístico. Cronista, locutor e compositor que faria história na radiofonia brasileira do século XX, Maria seria o descobridor de talentos como o sambista baiano Oscar da Penha, o Batatinha, cedendo espaço para compositores iniciantes através de seu programa 'Campeonato de Samba', no palco do Cine Teatro Guarani. Nos Campeonatos de Samba, esses compositores são cada vez mais incentivados a compor, consolidando uma sólida obra dentro da música brasilira.

"Nos diversos estilos de samba, ao longo dos tempos, destacaram-se, na Bahia, entre outros, os seguintes compositores: Batatinha (1924-1997); Ederaldo Gentil (1947-2012); Edil Pacheco; Nelson Rufino; Riachão; Tião Motorista (1927-1996) e Walmir Lima" (LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Op. Cit. p. 28). Os compositores baianos mencionados no *Dicionário da História Social do Samba* tiveram a oportunidade de furar a bolha da indústria cultural do eixo Rio-São Paulo, conseguindo registrar suas músicas, seja em discos próprios ou em gravações de grandes intérpretes da música popular brasileira. Entretanto, muitos outros mestres seriam relegados ao esquecimento, corroborando com o embotamento da memória do samba baiano dentro das memórias do samba brasileiro. Vejamos, como a partir da fala de Riachão em entrevista ao jornal Estadão, emergem sentimentos que denotam a incômoda posição relegada aos sambistas baianos dentro da história do samba brasileiro:

> Eu vivia cantando as músicas do Rio. Nessa idade, eu trabalhava como alfaiate. Um dia, passando na Rua da Misericórdia, vi no chão um pedaço de revista. Curioso, li, mesmo não tendo grande estudo. Estava escrito: 'Se o Rio não escrever, a Bahia não canta'. Tomei aquilo como mágoa e, no mesmo dia, Jesus colocou o verso no meu juízo. É assim: 'Sei que sou malandro, eu sei/conheço o meu proceder/deixa o dia raiar/a minha turma é boa para batucar'. [33]

Para concluir

Este estudo busca trazer questões para iluminar uma face ainda oculta da historiografia musical brasileira: a chegada do samba carioca à Salvador, no início do século XX, e o impacto migratório desse acontecimento na cena local, propondo uma análise crítica do processo de urbanização do samba no Rio de Janeiro, ante o protagonismo da diáspora baiana.

Face à escassez de dados, pretendo tomar por base metodológica procedimentos pertencentes à história oral, considerando fundamental a escuta dos mestres do samba baiano,

[33] Entrevista publicada no jornal Estadão, de 08 de agosto de 2001, sob o título *Riachão faz música popular com alegria.* Disponível em https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,riachao-faz-musica-popular-com-alegria,20010808p5955

detentores dessa tradição. Desse modo, coletei, entre os meses de abril e maio de 2021, depoimentos de testemunhas diretas e indiretas que irão nortear esta etnografia.

Em Salvador, quais são os espaços tradicionais de resistência, organização e transmissão de conhecimento no cenário do samba? Qual o lugar do samba no carnaval soteropolitano hoje? O que têm a nos dizer os mestres populares, protagonistas remanescentes e guardiões dessa história? São algumas das questões que nortearão esta incipiente investigação, por ora ainda sem conclusões contundentes.

Referências Bibliográficas

ABIB, Pedro RJ. Riachão, o último malandro da Bahia. *Revista Aú*, v. 3, n. 03, p. 86-90, 2020.

ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1985.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Editôra Globo, 1945.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Nova Fronteira, 2012.

_____. *O samba rural paulista.* Revista do Arquivo Municipal 41.4 (1937): 37-116.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. Livraria Martins, 1967.

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2015.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Vol. 32. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Autêntica, 2002.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA Cinézio Feliciano and OLIVEIRA, Eduardo. Pensamento diaspórico e o "ser" em ginga: Deslocamentos para uma filosofia da capoeira. *Capoeira-Humanidades e Letras* 4.2 (2018): 74-84.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo.* Mauad Editora Ltda, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens.* Editora 34, 2008.

_____. *Música popular - do gramofone ao rádio e TV*. Vol. 69. Editora Ática, 1981.

_____. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A REVITALIZAÇÃO DO CARNAVAL CARIOCA: DIREITO À CIDADE, QUILOMBISMO E OUTROS CAMINHOS DE DISPUTA POLÍTICA

GT "ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO"

Thiago de Souza Borges (UNIRIO)
thiago.kobe@gmail.com

Resumo: O tema desta comunicação é a revitalização do carnaval carioca iniciada na década de 70 do século XX e consolidada no início do século XXI. Faz-se uma relação entre a dimensão política desse movimento e o conceito de "Direito à Cidade" trabalhado por David Harvey. O objetivo central é demostrar como a produção intelectual negra de autores como Clóvis Moura, Lélia Gonzales e Abdias Nascimento pode, em diálogo com esse conceito chave, enriquecer as pautas desse movimento. Além disso, pretende-se demostrar a importância dos elementos político-culturais de origem negra no contexto da festa carnavalesca.
Palavras-chave: Carnaval Carioca; Direito à Cidade; Quilombismo; Relações Étnico-Raciais.

THE REVITALIZATION OF CARIOCA CARNIVAL: RIGHT TO THE CITY, QUILOMBISMO AND OTHER ROADS OF POLITICAL DISPUTE

Abstract: The theme of this communication is the revitalization of the carioca carnival, which started in the 70´s of the 20th century and was consolidated at the beginning of the 21st century. It made a relation between the political dimension of this movement and the "Right to the City" concept, developed by David Harvey. It´s main objective is to demonstrate how the black intellectual production of authors such as Clóvis Moura, Lélia Gonzales and Abdias Nascimento can, dialoguing with this key concept, enrich the agenda of this movement. In addition, the article intendes to demonstrate the importance of political-cultural elements with a black origin in the context of the carnival party.
Keywords: Carioca Carnival; Right to the City; Quilombismo; Ethnic-Racial Relations.

Introdução

A presente comunicação traz elementos de minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento, na linha de etnomusicologia, que tem como objeto de estudo o bloco carnavalesco carioca "Comuna Que Pariu". Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o bloco traz a militância política para a sua prática carnavalesca. Criado em 2008 de forma despretensiosa, o bloco acaba se tornando um coletivo ampliado em meados de 2013, formando ritmistas através de oficinas e estruturando sua própria bateria. Mas o Comuna não está sozinho nesse movimento de politização do carnaval. O movimento de revitalização da festa carioca, que tem suas origens na década de 70 e que acaba ganhando grandes dimensões no início do século XXI, tem, ao longo de toda sua trajetória, fortes

ligações com a militância política.

O meu objetivo nessa comunicação é, mapeando brevemente os períodos e principais atores participantes desse movimento de revitalização e identificando suas relações com o conceito de direito à cidade trabalhado por David Harvey, mostrar como as ideias elaboradas por intelectuais negras e negros, como Clóvis Moura, Lélia Gonzales e Abdias Nascimento, podem, em diálogo com esse conceito chave, enriquecer as pautas de tal movimento. Além disso, pretendo chamar a atenção para a importância dos elementos político-culturais de origem negra no contexto da festa.

Em sintonia com a proposta geral do presente Grupo de Trabalho, tais objetivos são apresentados em um esforço de destacar e valorizar perspectivas intelectuais e produções científicas de pessoas negras, principalmente as brasileiras. Enquanto pesquisador negro, entendo que minha pesquisa se insere no largo e diverso grupo de trabalhos acadêmicos recentes que seguem construindo tais perspectivas.[1]

O Direito à Cidade e o Movimento de Blocos Cariocas

No livro "Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana" (HARVEY, 2014), o autor mostra como os centros urbanos cumprem uma importante função no mecanismo capitalista, sendo responsáveis por absorver os excedentes da produção, condição básica para a obtenção de mais-valia. Não havendo a possibilidade de o excedente ser absorvido, surge uma crise capitalista (Harvey, 2004, p. 32). O autor narra o caso Francês aonde, para superar uma crise nesses moldes, o auto proclamado imperador, Luís Bonaparte, promove uma série de grandes investimentos infraestruturais dentro e fora do território francês e, paralelamente, encarrega Georges-Eugène Hausmann de promover uma radical reforma da cidade de Paris. De tal forma que, em um modelo altamente excludente, cria-se a "cidade luz", um grande centro de consumo. O processo de criação de tal modelo, bem como a sua derrocada (além de outros fatores históricos), vão criar um caldo de insatisfações populares que redundaria na Comuna de Paris. Segundo o autor, tal modelo de promoção de profundas mudanças nos espaços urbanos para atender a demandas do capital, reforçando as desigualdades e gerando reações populares, vai se repetir em variados contextos ao longo da história,

[1] Dentre os muitos trabalhos recentes de pesquisares negras e negros, especialmente os que se inserem no campo da etnomusicologia, eu destaco as Teses de Renan Ribeiro Moutinho (2020), Pedro Fernando Acosta da Rosa (2020) e Marcos dos Santos Santos (2020).

geralmente como resposta à crises capitalistas. (HARVEY, 2014, p. 34-36)

Harvey enumera diversos processos ocorridos, principalmente no início do século XXI, em cidades de diferentes partes do mundo que sofreram processos semelhantes, citando, inclusive, o caso carioca, com suas remoções e desapropriações de moradias populares. (HARVEY, 2014, p. 40-58). Harvey mostra como o conceito de "direito à cidade" está na base de movimentos sociais que surgem em reação a tais processos. Tal conceito foi trabalhado por Lefebrve em um ensaio de 1967 de mesmo título (LEFEBVRE, 2011). Mas Harvey evidencia que a emergência do conceito nos movimentos sociais não tem relação direta com Lefebvre, sendo esse autor muitas vezes desconhecido pelos militantes. Portanto, o conceito emergia, não da intelectualidade acadêmica, mas sim das próprias vozes das ruas. (HARVEY, 2014, p. 13-14).

Tal conceito vem sendo incorporado e ampliado pelos blocos carnavalescos cariocas (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 2), norteando a festa enquanto espaço de disputa política. Jorge Sapia (2016, p. 83) ressalta que os processos de ressignificação política do carnaval estão presentes desde os movimentos pela redemocratização nacional e que é justamente nesse contexto político que começam a surgir importantes blocos da zona sul (área nobre da cidade) como o Simpatia é Quase Amor e o Bloco do Barbas. Na sequência dos quais surgem vários blocos entre a zona portuária e a zona sul, todos eles de alguma forma ligados à militância política dos movimentos de esquerda e de redemocratização, em uma rede bastante concentrada na zona sul e que não ultrapassaria, naquele momento, 300 pessoas. (SAPIA; ESTEVÃO, 2012, p. 67, 70). Porém, a partir do início do século XXI, temos o chamado *boom* do carnaval de rua carioca. (HERSCHMANN, 2013, p. 270; SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 59). Herchmann (2013, p. 284-285) relaciona tal processo de expansão do movimento carnavalesco ao ativismo musical carioca.

É possível perceber uma contradição fundamental em todo esse movimento. Mesmo tendo como um importante elemento catalizador o ativismo político atravessado pelo conceito de direito à cidade, essa nova festa carnavalesca é, em grande parte, restrita à região mais nobre da cidade e frequentada pela juventude de classe média branca. (DIAS, FRYDBERG,VERA, 2020 p. 9). Entre outros motivos, essa homogeneidade é problemática porque as reivindicações que são trazidas dentro de um guarda-chuva conceitual tão amplo vão mudar bastante de acordo com a composição do público. É importante entender que, sujeitos distintos, sofrem diferentes experiências de violência e exclusão, de tal forma que, por exemplo, blocos LGBTQI+, blocos feministas (ou que adotam

políticas de combate ao assédio), proporcionam espaços de alguma segurança para que pessoas que normalmente não poderiam demonstrar seus afetos em público ou transitar com determinadas roupas pela cidade, possam vivenciar isso. (DIAS, FRYDBERG,VERA, 2020 p. 7-9).

A contribuição da intelectualidade Negra para o Debate

Primeiramente, julgo necessária a ampliação das possibilidades de entendimento desse guarda-chuva conceitual. Gostaria de trazer à memória uma série de episódios, ocorridos inicialmente em São Paulo, denominados "Rolezinhos". Esses eventos consistiam basicamente em grupos de jovens de periferias, na maioria negros, que marcavam de se encontrar em shoppings para se divertir, encontrar e conhecer pessoas. (FRANÇA; DORNELAS, 2014, p. 2) Porém, a mera presença desses jovens era o suficiente para "assustar" lojistas e clientes que, algumas vezes acabavam acionando a polícia que chegava com repressão e truculência. Apesar de não haver relatos de roubos ou furtos, o evento chegou a ser noticiado como um grande arrastão. (PEREIRA, 2014, p. 8). No caso carioca existe ainda o exemplo da chamada "Operação Verão", uma tentativa de impedir a chegada de jovens suburbanos até às praias da zona sul. (SQUILLACE, 2020, p. 43). Qualquer disputa política feita com base no conceito de direito à cidade deve ter em vista que à grande parte da população é vedado o direito de circular pela cidade. Mas, para além de tal conceito, existem outras possibilidades de entendimento da festa enquanto espaço de disputa política. Trarei algumas dessas perspectivas.

Para começar, gostaria de trazer algumas reflexões do sociólogo Clóvis Moura. Transcrevo aqui um parágrafo de seu Livro "Sociologia do Negro Brasileiro" (MOURA, 2019).

> O carnaval era, assim, sociologicamente, uma festa de integração, mas, especialmente, de um ponto de vista mais analítico, um ato de auto autoafirmação negra. Nesses dias, o branco é que era repelido, ridicularizado porque não sabia sambar. O branco era proibido (discriminado) de desfilar na escola de samba. Naqueles quatro dias, quando as escolas de samba estavam no esplendor da sua autenticidade e conservaram, por isso, a sua especificidade, as situações se invertiam, e o negro do morro, o favelado, o perseguido pela polícia, tinha, embora apenas de maneira simbólica, um status completamente diverso dentro da estrutura da escola daquele que ele desempenhava fora. Quem fazia a seleção era ele e não o branco: "Quando branco entra na escola estraga tudo", diziam. Os valores sociais e culturais se invertiam e o negro era o dominador e não o dominado, o seletor e não o discriminado. Tinha o poder simbólico da cidade durante quatro dias. (Moura, 2019, p. 181)

As reflexões de Moura sobre o carnaval são anteriores ao *boom* recente do carnaval de rua e se concentra mais no carnaval de escolas de samba e, mesmo dentro desse cenário específico, trata de práticas que já passavam por profundos processos de transformação apresentados de forma crítica

pelo autor. Ainda assim, o texto pode disparar algumas questões importantes para o presente debate. O primeiro ponto a ser destacado é a caracterização do carnaval como um "ato de autoafirmação negra". Estabelecendo assim um caráter político bastante específico para a festa. Um dos principais caminhos dessa estratégia política se dá pela ideia de "inversão" simbólica do *status* do negro, sendo que essa inversão está ligada ao que Moura chama de "especificidade". Tal ponto merece ser olhado com mais cuidado. Sobre as formas de resistência cultural negras Moura diz:

> Os *fatores de resistência* dos traços de cultura africanos condicionam-se, portanto, à necessidade de serem usados pelos negros brasileiros no intuito de se autopreservarem social e culturalmente. Somente dentro de uma sociedade na qual os padrões conflitantes se separam, não apenas no nível das classes em choque ou fricção, mas, também, por barreiras estabelecidas contra segmentos que comparecem em diversos estratos inferiorizados e discriminados por serem portadores de uma *marca,* esses traços podem ser aproveitados. De outra forma, eles teriam diluído por falta de funcionalidade na dinâmica social. (MOURA, 2019, p. 174).

A ideologia racista brasileira, além dos "resíduos da superestrutura escravista" precisou também reformular os mitos raciais. (MOURA, 2019, p. 39). Esse processo se deu pensando o negro em tudo aquilo que o diferenciava do branco, naquilo que seriam suas "marcas", suas "especificidades. (MOURA, 2019, p. 39-43). Através desse processo, de destacar ou inventar elementos negativos específicos que caracterizariam a população negra, cria-se um imaginário depreciativo que, não só justifica, mas também reforça as condições de exploração a que estão submetidas esse grupo. Na medida em que um "grupo diferenciado", ou seja, um grupo caracterizado por uma "marca", em uma outra fase de desenvolvimento ideológico, passa a atribuir valores positivos a essa marca, revalorizando o que foi socialmente inferiorizado, esse passa a ser um "grupo específico". (MOURA, 2017, p. 148,149).

Moura, portanto, enxerga as escolas de samba enquanto organizações que representavam uma possibilidade de defesa da população negra "sem possibilidades de integração social" (MOURA, 2017, p. 181,182). Mas as considerações de Moura são seguidas por uma dura crítica. O autor aponta que as mudanças sucedidas nas escolas, resultantes de pressões externas diversas, fizeram com que elas fossem perdendo suas características de "grupo específico". (MOURA, 2017, p. 184).

Lélia Gonzales traz apontamentos preciosos para a discussão. Sobre as críticas sociais feitas pela população negra no espaço de inversões do carnaval, diz a autora:

> [...]a gente põe o dedo na ferida, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto, e o rei é escravo.

> E logo pinta a pegunta: como é que pode? Que inversão é essa? Que subversão é essa? A dialética do Senhor e do Escravo dá pra explicar o barato.
>
> E é justamente no Carnaval que o reinado desse rei manifestadamente se dá. A gente sabe que o Carnaval é festa cristã que ocorre num espaço cristão, mas aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão, na especificidade, só tem a ver com o negro. (GONZALES, 2020, p. 91)

Lélia aponta uma evidente diferença entre o carnaval na sua tradição ocidental-cristã e as novas vivência criada em solo brasileiro a partir das contribuições negras. Corroborando com tal pensamento, Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente trazem preciosas contribuições. Em primeiro lugar, é importante dizer que os autores localizam o solo africano como sendo uma das raízes das festas carnavalescas, mais especificamente os "povos egípcio-bantos no processo da revolução neolítica." (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). No contexto das primeiras experiências sedentárias do vale do Nilo, o "carnaval se dava para consagração das divindades que permitiram a colheita [...]" (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Seria, portanto, uma festa de caráter bastante distinto do carnaval surgido no Brasil em um "processo ibérico de inequívoca ocidentalidade beligerante, no qual se percebe um elemento de ataque contra o outro." (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Porém, a africanização da festa cria outros sentidos e possibilidades. Nesse sentido:

> Diferente do que ocorreu no Ocidente, cuja relação carnavalesca foi expressão material e simbólica de ataque ao outro, o carnaval da africanidade se estabeleceu como carnavalização, sendo uma possibilidade de inversão da ordem no calendário oficial (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 285).

Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2020) conta das dificuldades que sua geração de militância negra teve em dialogar com a questão cultural. Na medida em que esses movimentos foram institucionalizando suas lutas (se "politizando") e se aproximando de organizações de esquerda. (CARNEIRO, 2020, P. 267,268).

> Temos aí um primeiro ponto de tensão para o diálogo e o equacionamento político de duas dimensões essenciais da luta: o ativismo político e o ativismo cultural, sendo este último o *lócus da resistência* mais persistente da experiência negra desde a escravidão. No entanto, não será essa tradição de resistência, em suas formas mais (puras) autênticas ou atualizadas, que irá informar o ativismo político negro que emerge na década de 1970, aquele que, em sua inspiração, é mais devedor da influência da revolução cultural de 68, das lutas de libertação do continente africano do jugo colonial de forte inspiração marxista. (CARNEIRO, 2020, 268)

O que mais me chama a atenção no texto de Sueli Carneiro é que, além dela apontar cirurgicamente os elementos que provocaram uma certa cisão entre os aspectos políticos e culturais do ativismo negro, é que ela, logo em seguida, relata a importância dos blocos afro-baianos em promover uma reconciliação entre essas duas esferas.

> Talvez seja possível afirmar que foram os blocos afro-baianos os primeiros a nos mostrar os caminhos de uma provável síntese dessas duas perspectivas de construção de luta racial, revelando as amplas possibilidades da ação política pela via cultural.
>
> Ou, dito de outra maneira, talvez tenham sido eles na contemporaneidade os que de maneira mais contundente ousaram ressignificar as relações entre cultura e política no interior do Movimento Negro e instituir um novo sujeito político que sintetiza as duas dimensões, obrigando o reconhecimento de uma identidade política específica na qual a autonomia e a prevalência do cultural seriam afirmadas. (CARNEIRO, 2020, p. 269)

Carneiro mostra a importância que os blocos afro tiveram na afirmação do papel político da cultura. De certa forma, esses blocos, que também exercem forte influência no carnaval carioca, estão reafirmando, não só o potencial político da festa, como a importância do carnaval enquanto espaço de resistência cultural negra e afirmação da negritude. Sueli também destaca o papel do movimento Hip Hop, que acabou pautando questões semelhantes. A autora mostra que o movimento, que alia ritmo, poesia, dança e grafite, foi se organizando às margens do movimento negro e com um forte sentido de pertencimento racial que extrapolava o nacional, recusando a "tutela" do movimento negro e reafirmando um caráter autônomo, tendo jovens como protagonistas, com grande poder de vocalização na esfera pública e mobilização da juventude negra. (CARNEIRO, 2020, p. 269, 270).

Em consonância com Sueli Carneiro, Lélia Gonzales também relata a sua própria dificuldade em entender o valor político de determinadas manifestações culturais negras. Ela também atribui essa dificuldade a sua formação de intelectual de esquerda. O fenômeno cultural em questão é o "Movimento Black Rio". A autora afirma que aquilo que foi equivocadamente interpretado por ela como sendo uma "alienação", mera cópia da cultura negra estadunidense, na verdade era uma busca de uma identidade que não podia mais ser encontrada nas escolas de samba. Para a autora: "esses jovens todos são alijados, por exemplo, das próprias escolas de samba, que foram invadidas por uma classe média branca, que foram recuperadas pelo sistema em termos de indústria turística[...]" (GONZALES, 2020, p. 293).

Lélia aponta a militância negra do Rio de Janeiro, ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), como mediadora entre a militância de salvador, fortemente ligada às resistências culturais, e

a militância negra paulista que estaria, segundo a autora, muito avançada nos estudos marxistas, mas teria ainda muito pouco entendimento dos aspectos culturais da população negra. (GONZALES, 2020, p. 294). Na visão de Lélia "no Rio, ao lado de uma consciência política (que existe), há também uma transação a nível cultural. A gente está no samba, na macumba; a gente está transando todas. E tem mais é que transar." (GONZALES, 2020, p. 296). Muito mais do que a discussão sobre as diferenças regionais, o que interessa aqui é ressaltar o quanto a dimensão cultural potencializa a atuação política e vice-versa.

Essas discussões alargam as possibilidades de se olhar para o carnaval de um ponto de vista político. As discussões trazidas por Sueli Carneiro com relação aos processos de "politização" do movimento negro (CARNEIRO, 2020, p. 267) em contraposição ao ativismo cultural, culminando com o entendimento da importância política do segundo, bem como as discussões de Clóvis Moura e Lélia Gonzales sobre as mudanças da escola de samba, alertando para os perigos desse processo e ressaltando a importância política do carnaval, são contemporâneas ao período de surgimento dos blocos como o barbas, o simpatia e outros. Isso significa que tais blocos, não só são criados em meio a um imenso caldo cultural negro carioca, como surgem em um momento aonde a intelectualidade negra está discutindo e pensando a própria cultura enquanto elemento político. Um dos principais representantes dessa intelectualidade é Abdias Nascimento. O conceito de "quilombismo" do autor é valioso para o debate.

> O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *práxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p. 281)

O autor segue afirmando que:

> Sendo o quilombismo uma luta anti-imperialista, se articula ao pan-africanismo e sustenta radical solidariedade com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão, o racismo

> e as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia. (NASCIMENTO, 2019, p. 283,284)

Abdias, de certa forma, amarra a discussão e joga por terra a possível dicotomia entre ativismo cultural e ativismo político, afirmando os espaços de resistência cultural negra, como escolas de samba e os afoxés, como sendo quilombos e, portanto, pertencentes a luta quilombista de caráter transnacional. E, nesse ponto, creio que seja importante trazer a memória de uma organização ligada ao carnaval, e que está em fina sintonia com os pontos discutidos anteriormente, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.[2]

Fundada em 1975 (BUSCÁCIO, 2005, p. 70) sob a liderança de Antônio Candeia Filho (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233), a escola é uma resposta a uma série de insatisfações de artistas e lideranças do samba que, em consonância com as críticas levantadas por Clóvis moura, estavam insatisfeitos com os rumos tomados pelas escolas de samba. Segundo Nei Lopes e Jorge Simas:

> (...) O quilombo (assim denominado em alusão ao termo de origem banta que designava o reduto de fugitivos da escravidão) foi criado, segundo seus estatutos, entre outras coisas, para a valorização da "arte popular, banida das escolas de samba". Surgido na mesma conjuntura e com os mesmos propósitos do Grupo Palmares (Porto Alegre, 1971); do movimento musical mais tarde batizado Black Rio; do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Candido Mendes, no Rio; do bloco afro Ilê-Aiyê (Salvador, 1974) e de outras iniciativas de movimentação nacional contra o racismo (Santos, 2009: 68-70). Entre outros eventos, realizou desfiles alternativos, fora do carnaval oficial. Seus sambas de enredo, inclusive alguns que não chegaram aos desfiles, mas mereceram gravações em disco, veiculavam mensagens políticas importantes, sendo assinados por compositores como Luiz Carlos da Vila (1949-2008), Nei Lopes, Wilson Moreira e Zé Luiz do Império, entre outros. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233)

A descrição acima deixa claro, não só o envolvimento político da escola, como a relação desta com as muitas organizações culturais e intelectuais que lhe eram contemporâneas, numa trama quilombista bem ao gosto de Abdias e que faz jus ao nome da agremiação. Exercendo seu papel nessa trama, a Quilombo participou inclusive da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), tendo em sua delegação a figura da intelectual Lélia Gonzales. (VARGUES, 2013, p. 212).

A relevância de afirmar essas permanências político-culturais negras no carnaval é dupla. Por um lado, se enriquece, como já foi dito, o escopo das disputas na festa, ampliando bastante o guarda-chuva conceitual de direito à cidade. Por outro lado, evita-se o apagamento das contribuições culturais negras na narrativa criada. O carnaval é um dos elementos mais marcantes na imagem que o Rio de

[2] Aproveito para trazer dois sambas enredo que ilustram bem o que foi a GRAM Quilombo: (LOPES; MOREIRA, [*s. d.*]) e (LOPES, [*s. d.*]).

Janeiro projeta, como diz Jota Efegê "nossa metrópole consagrada como 'essencialmente carnavalesca'." (EFEGÊ, 2007, p. 82). Porém, como Jurema Werneck alerta, a própria criação da figura do carioca precisa ser olhada com atenção, pois no processo de transição do produto negro para produto brasileiro a figura do carioca foi apresentada "como alternativa à africanidade representada pela população negra e seus atributos culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais. " (WERNECK, 2007, p. 47). A autora prossegue o raciocínio afirmando que:

> Quando a substituição (ou invisibilização) da presença negra não se mostra factível, a resposta ao dilema do protagonismo negro na sociedade racista vai surgir através de operações discursivas que busquem apagá-lo ou atenuá-lo. Um dos aspectos desta operação de ocultamento está na opção por uma forma gramatical específica: em muitos casos, a produção negra vai ser retratada na voz passiva, ou seja, a partir de um recurso ideológico e gramatical que recusa o protagonismo negro. E que ancora sua mobilidade (ou ascensão) a uma concessão da população branca. Nesta modalidade de discurso, o negro e seu trabalho criativo aparecem como resultantes de uma ação que, via de regra, não é protagonizada por ele, mas sim por sujeitos brancos e seus aparatos tecnológicos, comerciais ou industriais. (WERNECK, 2007, p. 48, 49).

A "diluição" das contribuições culturais negras no caldo da "cultura nacional" gera enormes distorções no entendimento social. Destaco aqui a fala de Lélia Gonzales quando perguntada sobre as lutas e reinvindicações de minorias como a negra e a indígena:

> [...] minoria cultural a gente não é não, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português, é 'pretuguês". Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada 'mãe preta', que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, a aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de quimbundo, de abundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar. (GONZALES, 2020, p. 289 - 290)

É importante lembrar que esse "apagamento racial", seja na criação da imagem daquilo que é "nacional", seja na criação da figura do carioca, estão calcadas na ideia do Brasil enquanto uma "democracia racial. Tal ideia se acirra no carnaval (GONZALES, 2020, p. 66) e merece ser olhada com bastante atenção.

Por todas essas razões, considero fundamental destacar dois pontos. Em primeiro lugar, o fato do repertório carnavalesco, apesar das muitas mudanças na festa, seguir sendo composto fundamentalmente por gêneros musicais oriundos da cultura negra e carregados de sentidos políticos de resistência. Em segundo lugar, merece destaque o protagonismo da população negra em geral, e

da intelectualidade negra especificamente, em pensar o carnaval como um espaço fundamental de disputas políticas.

Referências

BUSCÁCIO, G. C. **"A Chama Não Se Apagou": Candeia e a GRAN Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70**. [*S. l.*]: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, 2005.

CARNEIRO, S. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

EFEGÊ, J. **Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007. v. 2, .

FRANÇA, V.; DORNELAS, R. No Bonde da Ostentação: o que os "rolezinhos" estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira? **Revista ECO-Pós**, [Online], v. 17, n. 3, p. 13, 2014.

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. "Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso": O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. **Ponto Urbe**, [Online], n. 27 | 2020, p. 12, 28 dez. 2020.

GONZALES, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARVEY, D. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes - Selo Martins, 2014.

HERSCHMANN, M. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, [Online], v. 36, n. 2, p. 267–289, dez. 2013.

LEFEBVRE, H. **O Direito À Cidade**. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Centauro, 2011.

LOPES, N. **A Epopéia de Zumbi**. [Online]: [*s. n.*], [*s. d.*]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gjoQo5kUsfw. Acesso em: 7 out. 2020.

LOPES, N.; MOREIRA, W. **Ao povo em forma de arte**. [Online]: [*s. n.*], [*s. d.*]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=txiVZSEmDx4. Acesso em: 7 out. 2020.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. 4. ed. Rio de Janeiro, Brazil: Civilização Brasileira, 2020.

MOURA, C. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, R. R. **"Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo, Esse Batuque É Funk: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca**. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

PEREIRA, A. B. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. **Revista Pensata**, [Online], v. 3, n. 2, p. 8–17, 2014.

PRUDENTE, C. L.; COSTA, H. Escolas de samba: comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. **Revista Extraprensa**, [*S. l.*], v. 14, n. 1, p. 274–294, 12 dez. 2020.

ROSA, P. F. A. da. **Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: agência, perfomance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**. 2020. Tese (Doutorado) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DE SUL, Porto Alegre, RS, 2020.

SANTOS, M. D. S. **Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SAPIA, J. E. Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política. **pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, [online], , p. 16, 2016.

SAPIA, J. E.; ESTEVÃO, A. A. de M. Considerações a Respeito da Retomada Carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, [Online], v. 9, n. 1, p. 20, 2012.

SQUILLACE, L. Juventude e controle social: a Operação Verão no Rio de Janeiro através do olhar de agentes de segurança. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [Online], n. 121, p. 25–48, 1 maio 2020.

VARGUES, G. F. Sambando e Lutando: s escolas de samba do Rio de Janeiro e as Trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a "questão social" e a questão cultural no Brasil**. 1. ed. São Paulo, SP, Brasil: Expressão Popular, 2013. p. 201–235.

WERNECK, J. P. **O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

FUNDAMENTOS MUSICAIS *ANCESTRALIZADOS* NO CANDOMBLÉ *KETU*

GT 10 "ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO"

Ferran Tamarit (UNIRIO)
ferran.tamarit@edu.unirio.br

Resumo: As tragédias irmãs da "escravidão mercantil africana do período moderno" (SCHWARCZ; GOMES, 2018) e do colonialismo sustentado pela expansão imperial-capitalista europeia teve e mantêm um forte impacto sobre o processo de formação do Atlântico Negro (GILROY, [1993] 2001). A dispersão forçada de milhões de seres humanos levou, num processo de fluxos e refluxos constantes, à dispersão de saberes, filosofias e tecnologias civilizatórias diversas que foram sendo ativa e criativamente reconfiguradas ao longo do tempo e do espaço. As tremendas violências a que foram submetidas as populações nesse regime desumano e genocida, fez com que muitos dos elementos da cultura material precisassem ser recriados nos novos contextos, mas foram mantidos e preservados – nas mentes e nos corpos das nossas mais-velhas e nossos mais-velhos – seus princípios civilizatórios. Estes conhecimentos e tecnologias de/para a vida informam hoje muitas das sínteses criativas originais que deram lugar às diferentes religiosidades afrolatinoamericanas e caribenhas. Apresento nesse breve trabalho uma proposta para tentar identificar – a partir do que chamei de "fundamentos musicais *ancestralizados*" presentes no terreiro do qual formo parte como *ogã* – alguns desses traços e matizes desse legado civilizacional ancestralizado nas "artes musicais" (NZEWI, 2020) candomblecistas. No presente trabalho, a modo de exemplo, apresento uma transcrição de uma cantiga para o *orixá Omolu*, na qual encontrei diversos "arquétipos rítmicos" identificáveis com os propostos por James Burns (2010) na música instrumental africana e afrodiáspora.
Palavras-chave: Fundamentos musicais ancestralizados. Arquétipos rítmicos. Artes musicais. Religiões afrolatinoamericanas. Candomblé.

Ancestralized Musical *Fundamentos* in *Ketu*'s Candomblé

Abstract: The twin tragedies of "African mercantile slavery of the modern period" (SCHWARCZ; GOMES, 2018) and colonialism sustained by European imperial-capitalist expansion had and maintain a strong impact on the formation process of the Black Atlantic (GILROY, [1993] 2001). The forced dispersion of millions of human beings led, in a process of constant ebbs and flows, to the dispersion of different civilizational knowledge, philosophies and technologies that were actively and creatively reconfigured over time and space. The tremendous violence to which the populations were subjected in this inhuman and genocidal regime meant that many of the elements of material culture needed to be recreated in new contexts, but they were maintained and preserved – in the minds and bodies of our elders – their civilizing principles. These knowledge and technologies of/for life today inform many of the original creative syntheses that gave rise to the different Afro-Latin American and Caribbean religiosities. I present in this brief work a proposal to try to identify – from what I called "ancestralized musical *fundamentos*" present in the *terreiro* of which I am part as an *ogã* – some of these traits and nuances of this ancestral civilizational legacy in the candomble's "musical arts" (NZEWI, 2020). In the present work, as an example, I present a transcription of a *cantiga* for the *orixá Omolu*, in which I found several "rhythmic archetypes" identifiable with those proposed by

James Burns (2010) in African instrumental music and Afrodiaspora.
Keywords: Ancestralized Musical *fundamentos*. Rhythmic Archetypes. Musical Arts. Afro-Latin American Religions. Candomblé.

Introdução

Ao longo do meu processo de doutoramento, ainda em andamento, onde venho trabalhando sobre o que chamei de "fundamentos[1] musicais *ancestralizados*"[2] no candomblé *ketu*[3], constatei que poucos trabalhos se preocuparam em aprofundar uma perspectiva musicológica que tome em consideração, para o diálogo com outras epistemes[4], os referenciais e o arcabouço teórico, técnico, filosófico, ético e metodológico do próprio candomblé.

Ao meu ver, é preciso reconhecer que foi realizado, nos últimos quarenta anos, um bom (mas ainda incipiente) trabalho em prol da visibilização desses saberes musicais no âmbito acadêmico (sempre tomando cuidado para não nos colocar, como acadêmicos, como legitimadores ou agentes necessários para a "valorização" desses saberes, pois estes são amplamente reconhecidos e respeitados dentro de seus contextos). No entanto, para entender os rumos que tomaram os projetos de pesquisa e as produções consequentes é preciso deixar de lado "o quê" e focar no "como", "por/para quem" e "porquê" foram feitos esses estudos. Assim podemos nos perguntar: por que existem poucos ou quase nenhum candomblecista produzindo esses conhecimentos na universidade e porque esses saberes precisariam de validação ou de "adequação" para estarem dentro dela? E a partir disso, dessa constatação, como poderíamos articular um diálogo entre epistemes matricialmente

[1] Chamo de "fundamentos" tudo aquilo que envolve o sagrado e que deve ser preservado, guardado. São aquilo que potencializa ou reinstaura um certo equilíbrio no fluxo energético que movimenta o cosmos, o Axé. São por sua vez, apreendidos e decodificados gradualmente durante o processo de iniciação ritual.
[2] Por *ancestralização* me refiro ao processo por meio do qual saberes ou existências concretas – por serem constituintes e/ou fundantes da ritualidade comunitária – são sacralizadas e incorporadas como "fundamentos" de uma linhagem.
[3] Meu foco é aquilo que na Bahia foi chamado de candomblé *ketu* ou *nagô*, no qual são cultuados os *orixás* – entidades negro-africanas provenientes da região do golfo de Guiné, na África Ocidental.
[4] É preciso aqui enfatizar que o ponto de partida do meu trabalho de doutoramento não é a ênfase na diferença/alteridade. Seguindo a proposta de autores como Luan Sodré Souza (2019, p. 27), acredito no potencial de abordagens que possam refletir a partir das tensões e complexidades presentes nas culturas musicais afrodiaspóricas desde uma perspectiva negro-atlântica, ao mesmo tempo que reflitam os espaços fronteiriços onde essas tensões se fazem evidentes. Assim, mesmo desde territorialidades e desde lugares de enunciação e trajetórias bem diferentes, acredito que como este autor, meu ponto de partida seja um trabalho "[...] que também ocupe esse espaço fronteiriço, [...]. Nem de longe é um fundamentalismo pautado na defesa de uma tradição, de uma autenticidade. Pelo contrário, é a defesa de uma pratica que privilegie as diversas referencias, sem invisibilizar existências, como a colonialidade tem feito com a matriz africana nos processos de ensino de música nos contextos acadêmicos no Brasil, materializando esta pratica através dos fluxos e da zona de fronteira que é a afro diáspora e a música afrodiaspórica."

distintas, mas em contato, sem que nenhuma deva perder ou moldar suas especificidades à outra em base a supostos critérios de legitimação em prol da intercompreensão mútua?

Alguns apontamentos iniciais

Gostaria inicialmente de, com a benção de meus mais-velhos e mais-velhas, iniciar nossa discussão colocando algumas reflexões que me parecem importantes. Um primeiro ponto tem a ver com situar minha posição: desde uma perspectiva interseccional[5], posso afirmar que incidem e cruzam sobre mim diversos fatores de privilégio dentro da estrutura socio-racial supremacista que pauta nossa sociedade. Sou um homem branco, cisgênero, heterossexual e nascido fora do Brasil – todos eles marcadores com amplo valor simbólico e material por estarem alinhados com o ideal hegemônico de humanidade e que influenciam decisivamente minha experiência de trânsitos e potenciais diálogos num espaço majoritariamente negro como o candomblé; e ao mesmo tempo, por outro lado, esse lugar marca também minha passagem e experiência na academia. Acredito que esse é um ponto imprescindível para poder situar quem e desde onde escreve.

Existem além dessa, outras arenas em disputa ou conflito na minha experiência, a mais influente delas talvez seja o fato de eu ser um *ogã*[6] que pesquisa na academia. Pensando a partir das propostas de Meki E. Nzewi (1997) – o qual se define como alguém externo à tradição que estudou na sua Nigéria natal – considero que de alguma forma minha posição de trânsito também poderia se encaixar no que ele chamou de um "interprete-da-cultura modernamente treinado", ou seja, alguém que recebeu (no meu caso, quando fui *suspenso ogã*) um "mandado da tradição, ritualmente entregue"; e ao mesmo tempo, alguém em um processo continuo de enculturação, pois sou sim candomblecista, mas não estarei nunca no lugar de um "dono-da-cultura" (NZEWI, 1997, p. 14). Assim, realizo um trabalho de reflexão ética êmicamente informado ou uma pesquisa "candomblé-orientada" como gosto de chama-la, sobre esse espaço de vida que me acolhe.

Outro ponto importante é a questão das dificuldades e das supostas especificidades no registro

[5] A interseccionalidade ou teoria interseccional surgiu a partir da crítica do movimento feminista negro norte-americano para dar conta da interseção ou da sobreposição de sistemas de opressão/discriminação em relação às identidades sociais.
[6] Atualmente sou *ogã suspenso* (ou seja, fui escolhido pelo *orixá Omolu* para zelar por ele como *ogã*, mas ainda não concluí por inteiro meu processo iniciático) no terreiro de candomblé *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, situado em Duque de Caxias/RJ e dirigido pelo *Babalorixá* Dofono D'Omolu. Sou também *tamborero* do *tambor de fundamento* afro-cubano *Ako Bi Aña* propriedade do *Alañá* Fernando "Leo" de Oliveira Leobons, meu "padrino".

de uma tradição oral/auralmente veiculada, de uma "performance da oralitura[7]" como as conceituou Leda Martins (2003). De novo, sem poder me aprofundar nos reais desafios que essa questão coloca por falta de espaço quero sim deixar um pequeno comentário sobre minha escolha no uso e adaptação de uma ferramenta própria da linguagem do colonizador: a transcrição/partitura. Penso que é importante ressaltar – mesmo deixando claro que devemos estar cientes do "ranço" que esta pode despertar em alguns leitores e leitoras e que possa parecer contraditório com a defesa de um ponto de vista "candomblé-orientado", e portanto, afrocentrado[8] (ASANTE, 2016) – que "[...] não se pode perder de vista que conhecimento é poder e, se a pesquisa é uma forma de construir conhecimento, ela também é uma maneira de empoderamento" (SOUZA, 2019, p. 29). Assim, concordo com Kofi Agawu (2003, p. 66) quando, numa linha de raciocínio parecida e desde um pragmatismo africano pós-colonial, escreve que "as notações são lidas por comunidades de leitores, portanto, para consolidar práticas africanas que podem eventualmente ganhar algum poder institucional faz sentido usar a notação existente, embora imperfeita", e continua mais a frente sentenciando que "[...] o empoderamento por meio do estudo acadêmico pode adquirir formas variadas e uma delas é falar numa língua que os ocidentais [entenda-se aqui, acadêmicos] não possam fingir que não entendem".

Assim, sem nunca perder de vista a dimensão genocida e epistemicida denunciada entre outros pelo Professor Abdias do Nascimento (1978) quando afirmou que "a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na integridade de suas formas e expressões" sempre teve que se desvencilhar de sua "negritude" para poder ser reconhecida como conhecimento válido (NASCIMENTO, 1978, p. 94), acredito que como candomblecistas devemos disputar esse espaço institucional, cientes dos valores e "fundamentos" que nos constituem, mas fazê-lo de forma assertiva, pragmática, disputando e tensionando a partir da tradução dos nossos referenciais a uma linguagem franca. Esse é o papel da transcrição na minha proposta: traduzir, adaptar algo do âmbito da oralitura

[7] "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." (MARTINS, 2003, p. 77)

[8] Como um dos "fundamentos" da minha proposta, não posso deixar de notar as ressonâncias e reverberações do afrocentrismo nessa tentativa de construção de uma "musicologia candomblé-orientada". De forma sintética, segundo Molefi K. Asante, podemos pensa-lo como uma proposta para "[...] enfatizar o lugar dos africanos como agentes de ação, mudança, transformação, ideias e cultura" e como "sujeitos na história" (ASANTE, 2016, p. 2), rejeitando a noção de alteridade e a consequente marginalização dos africanos e seus descendentes promovida pelo eurocentrismo.

e da performance ritual para uma linguagem musicológica, academicista se quisermos. Disputar e dialogar a partir das ferramentas que foram recorrentemente usadas para nos diminuir e silenciar.

Obviamente existem nessa escolha pontos de tensão não resolvidos relacionados a esse "para quem" se estaria pesquisando que coloquei no início da seção (de que serviria uma pesquisa desse tipo se inicialmente parece não ser funcional à própria comunidade?), mas acredito que sejam lutas que devem correr em paralelo: a disputa epistemológica e a promoção de uma verdadeira ecologia de conhecimentos diversos, porém equivalentes; e a eliminação das violências[9] (KILOMBA, 2010) que restringem, até hoje, o acesso ao espaço acadêmico e a certas ferramentas do conhecimento a determinados corpos e subjetividades (notadamente brancas) para assim poder empoderar e de fato, mudar os rumos e a composição da pesquisa acadêmica e seus objetivos.

Assim, me parece que esta e outras questões mostram o quanto é importante se colocar diante dos contínuos embates e tentativas de esconder, "deshistoricizar" e/ou de manipular as enormes violências (e a constante e obvia contraparte resistente/aquilombada) que geraram o que hoje conhecemos por religiões afrolatinoamericanas e caribenhas. Assim, se apagam tanto as tensões como as inevitáveis negociações e contradições. Se apaga também todo o trabalho de ressignificação, de síntese criativa, de adaptação. Se induz por meio disso a um certo apagamento do passado (impedindo ações de reparação materiais e simbólicas). No entanto, foi graças à luta e constante agência dos movimentos negros, indígenas e quilombolas, entre muitos outros agentes, que hoje conseguimos enxergar como é o velho e profundo racismo que escoa e segue informando muitos dos relatos que produzimos desde a academia. Como consequência, foi gerada uma situação de certa elitização e exclusão que levou à falta de atores qualificados para densificar e consubstanciar as reflexões em volta das musicalidades não-brancas, como as do candomblé. Assim, faltam recursos, repertório musicológico e até um ouvido culturalmente treinado a partir do próprio candomblé para entender a complexidade desse fazer musical, dessa oralitura que envolve diversas esferas daquilo que o racionalismo cartesiano separou em disciplinas mais ou menos autônomas.

[9] A pensadora portuguesa Grada Kilomba (2010, p. 2) aponta para essa dimensão intrinsecamente violenta do espaço acadêmico quando escreve que "[...] a academia não é nem um espaço neutro nem simplesmente um espaço de conhecimento e inteligência, de ciência e compreensão; a academia é também um espaço de V-I-O-L-Ê-N-C-I-A".

"Fundamentos" musicais *ancestralizados*: o exemplo dos "arquétipos rítmicos"

Do ponto de vista instrumental, o *atabaque rum*[10] é o diretor geral da orquestra e tem a função de "costurar" e estabelecer, acompanhando cada cantiga, a "macroforma" (NZEWI, 2020) da performance como um todo – neste ponto é que se integram todos os elementos das "artes musicais": *toque*, canto, dança e drama. As "frases musicais" e *melorrítmicas*[11] do *atabaque rum* constituem um "códice" que encapsula musicalmente uma miríade de sentidos e significados extramusicais, e que respondem pela organização formal de cada etapa do ritual. Como um "fundamento" *ancestralizado*, este papel "diretor" do atabaque *rum* se baseia numa combinação de "golpes" e sequências que junto do meu *babalorixá* Dofono D'Omolu dividimos em três subgrupos que caracterizam o que Meki Nzewi (2014) tematizou como "ciclo temático do conjunto[12]": as bases, os movimentos e os floreios[13]. Estes caracterizam por sua vez um "núcleo estruturante[14]" (FERREIRA, 2020), que sonora e performaticamente corresponde a aquilo que somos compelidos a ter como elementos diacríticos e significantes na prática ritual. De alguma forma, é aquilo sobre o qual aprendemos a prestar atenção.

Como parte do meu trabalho de pesquisa em andamento, comecei – a pedido do meu *babalorixá* – a transcrever algumas "cantigas" e "toques" do nosso repertório ritual e fomos identificando esses elementos significantes. Em paralelo, durante minhas leituras cheguei até o trabalho de um etnomusicólogo norte-americano, James Burns (2010) e sua proposta de "arquétipos rítmicos". Mesmo com certas ressalvas ao uso do termo "arquétipo", por conotar uma matriz de

[10] A chamada "orquestra do candomblé" é formada por, no mínimo, quatro instrumentos: um *ferro* e três atabaques. O primeiro é uma campana simples ou dupla (chamada de *gã* ou *agogô* respectivamente) e os atabaques são instrumentos membranofones cada um com um tom, nome e função específicas: o mais agudo e menor, é o *lé*, que junto do médio ou *rumpi* desenvolvem uma "base" junto do *ferro*. O maior e mais grave, o *rum*, é o "regente" da orquestra.

[11] Como um dos aspectos fundamentais de sua musicologia indígena-africana, o multifacetado autor nigeriano Meki Nzewi (2017, p. 1-2) define os tambores de origem africana como "instrumentos melódicos sutis" que produzem melodias a partir da "manipulação sensível" dos tons. Segundo ele então, "[...] o tambor africano de qualquer espécie é um instrumento melorítmico e definitivamente não é concebido ou executado como um instrumento de percussão. […] O tambor "canta" ou "fala" quando uma estrutura rítmica é produzida com uma combinação dos níveis de tom primário e secundário.

[12] Meki Nzewi e Rose Omolo-Ongati (2014, p. 5) conceituam o "ciclo temático do conjunto" como "[…] o agregado temporal de durações diferenciadas e papéis musicais/sociais que fornecem um tema de uma orquestra conhecido."

[13] Ver TAMARIT, 2017, p. 141-150.

[14] Tomando emprestado um conceito formulado por Anthony Guiddens, o musicólogo uruguaio Luís Ferreira (2020, p. 11) propõe o uso do conceito para pensar não a estrutura, mas aquilo que estrutura cada "toque" a um "[…] nível básico composto por padrões cíclicos contrastantes morfológica e timbricamente que os músicos aprendem a perceber (onde colocar a atenção) e a tocar (entrelaçar um padrão com o outro); socialmente implica (acessar) à permanência a um grupo musical e a uma identidade coletiva".

pensamento universalista e não afrocêntrica, percebemos que muitos desses seis "tropos" ou frases rítmicas culturalmente estabelecidas que ele identificou e que funcionariam como base de uma gramática ou uma sintaxe rítmico-performática compartilhada a ambos lados do Atlântico Negro[15] se encontravam na estrutura de muitas dessas passagens significantes.

Sua proposta se baseia em alguns pressupostos. Um deles é a presença de um "pano-de-fundo rítmico" [rhythmic background] culturalmente estabelecido sobre o qual esses "arquétipos rítmicos" estabelecem sua concordância. Num nível superficial, pode ser uma linha cantada, uma série de passos coreografados ou algum elemento em forma de *ostinato* que se mantenha invariável (ou uma combinação delas). Num segundo nível, é a articulação cooperativa dos "arquétipos rítmicos" com esse "pano-de-fundo rítmico" aquilo que "[...] delineia um pano de fundo métrico no nível estrutural profundo, que molda a geração de partes de ordem superior […]" (BURNS, 2010, p. 2). Assim, esses padrões organizados de ordem superior são o que eu e meu *babalorixá* chamamos de bases, movimentos e floreios – elementos sobre os quais aprendemos a focar nossa atenção e que funcionam, desde uma abordagem textural do ritmo, como referentess métricos. De fato, não "contamos pulsos", mas pensamos em ciclos ou organizações maiores, que como explicarei a seguir seguem uma lógica organizacional que interliga todos os níveis das "artes musicais" do candomblé: canto, dança, "toque" e drama. A figura seguinte mostra os seis arquetipos identificados por Burns (2010):

[15] Paul Gilroy ([1993] 2001, p. 36) define o Atlântico Negro como uma "conjunção histórica" que deu origem a "[...] formas culturais estereofónicas, bilíngues e bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória que tenho chamado, de forma heurística, de mundo atlântico negro".

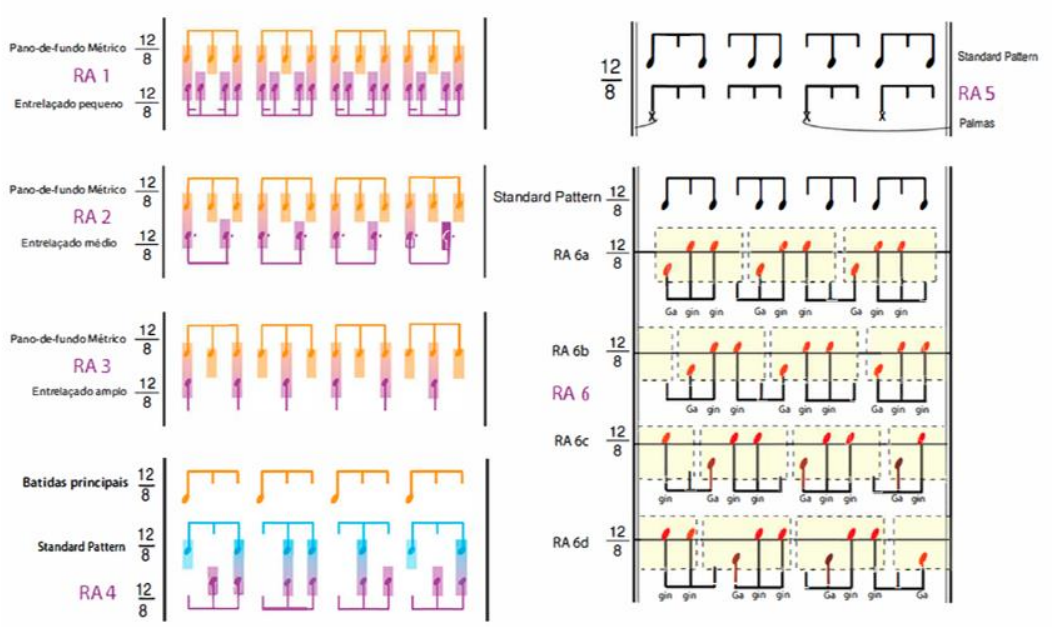
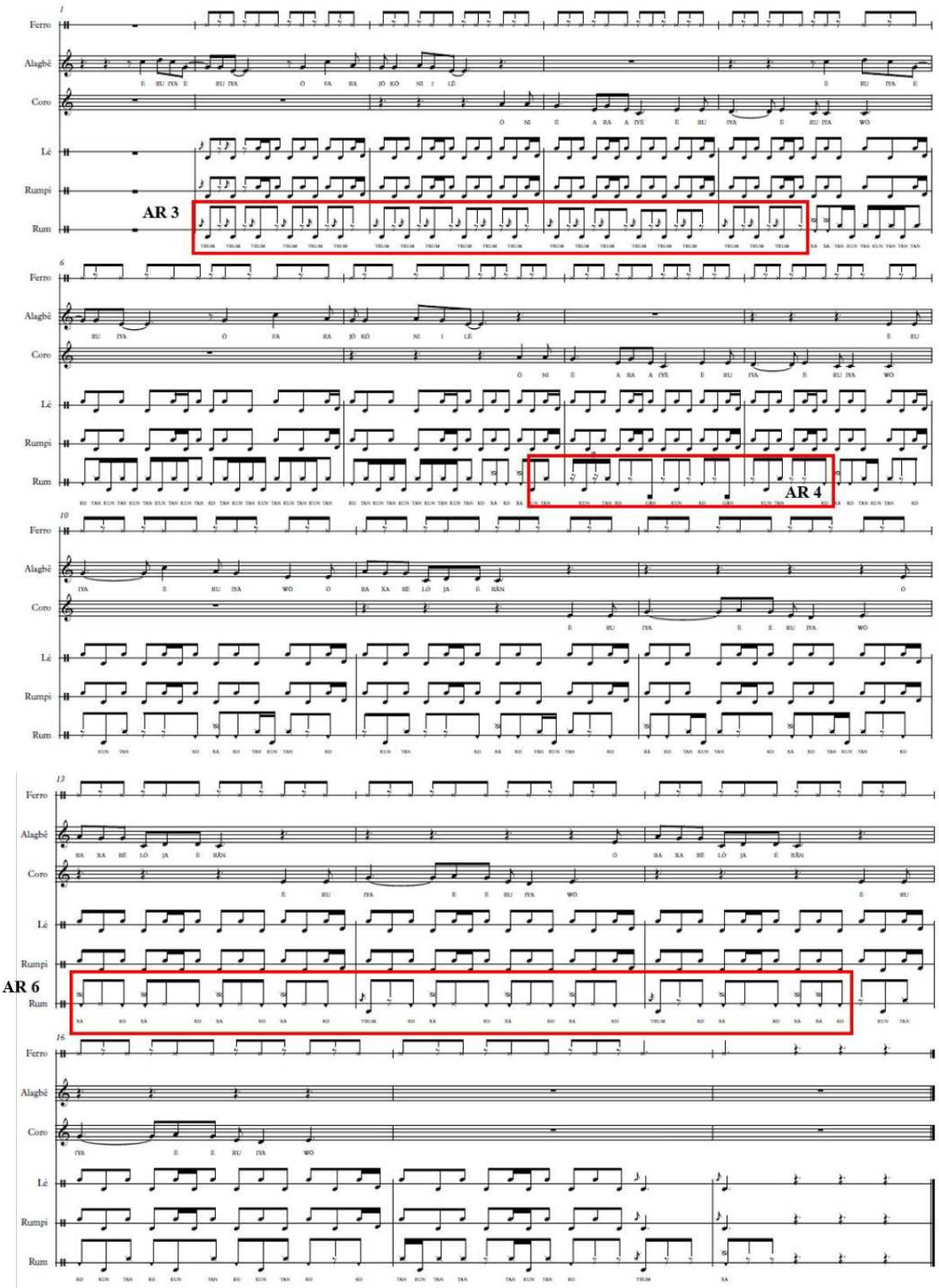


Figura 1: Os seis "arquétipos rítmicos" identificados por James Burns.
Figura adaptada e traduzida do original.
Fonte: BURNS (2010)

Segue então a transcrição[16] de uma cantiga com o "toque" de *varsi lenta* para o *orixá Omolu*. Marquei com um quadro vermelho algumas passagens que determinam esses momentos significativos dentro da linguagem *melorrítmica* tematizada nessa cantiga. Assim, tanto a frase preparatória inicial iniciando no segundo ciclo do ferro chamada de "salva" e usada para marcar a mudança entre cantigas e saudar o orixá (correspondente ao AR 3); como o movimento de "quebrar" de Omolu iniciando na decimoterceira reiteração do ferro (correspondente à AR 4); como a própria "base" do "toque", que nesse exemplo inicia entre a sétima e otiva reiteração do ciclo do ferro (que corresponde ao AR 6) mostram esse uso de alguns dos arquétipos rítmicos encontrados por Burns (2010) nesse caso específico. Mesmo não tendo espaço nesse artigo, quero destacar que encontrei em outras performances do mesmo "toque" estas e outras formas arquetípicas.

[16] Para mais informações sobre a legenda dos toques ver TAMARIT, 2017, p. 142.


Ferro
Alagbê
Coro
Lé
Rumpi
Rum
AR 3
AR 4
AR 6

A modo de fechamento

O pacto narcísico da branquitude[17] (BENTO, 2002) que protege a supracitada supremacia racial branco-caucásica que ainda hoje prevalece como uma das articulações veladas mais potentes do racismo à brasileira, acaba por relegar as práticas, saberes e os corpos não-padrão ao ostracismo ou a invisibilidade (quando não a exclusão/execução). Este aspecto fundante da pespectiva nortecêntrica[18] que envasa a suposta superioridade da musicologia de *concerto* como única forma de conhecimento musical válido é o que está por trás da virtual ausência nos currículos e quadros formativos da maioria das instituições de ensino superior em música do país de musicologias outras ou contrastantes com essa musicologia hegemônica.

Tentei nesse trabalho quebrar com essa inércia apresentando uma proposta de análise racial, epistémica e culturalmente informada sobre a organização dos elementos que estruturam os "toques" do candomblé tal como são tocados no terreiro do qual formo parte como *ogã*. A partir de noções próprias e dialogicamente informadas – os conceitos de "bases", "movimentos" e "floreios" como formas de organização sonoro-performática dessa complexa teia de significados multisensorial que é um "toque" de candomblé – tentei articular as noções de "núcleo estruturante" (FERREIRA, 2020) e de "arquétipos rítmicos" (BURNS, 2010) para procurar compreender essa organização rítmica, e como os paralelos evidentes que encontro entre minhas práticas cotidianas com tambores sagrados tanto do candomblé como da "santeria" não são mais do que o resultado de princípios culturais compartilhados e ancestralizados como forma criativamente agenciada de manutençaõ de uma base gramatical comum afro-derivada. Assim, fruto de processos históricos e políticos de distintas naturezas e localizados no espaço e no tempo, podemos perceber como, a raiz dessa sintaxe rítmica compartilhada, encontramos características formais em comum ancestralizadas em distintos contextos rítmico-performáticos da diáspora negra.

[17] Maria Aparecida Bento (2002, p. 7) escreve a branquitude em função desse "pacto" implícito: "[a] branquitude como preservação de hierarquias raciais, como pacto entre iguais, encontra um território particularmente fecundo nas Organizações, as quais são essencialmente reprodutoras e conservadoras".

[18] Seguindo sua proposta por umas Epistemologias do Sul, o sociólogo português Boaventura de Souza Santos escreve que "o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal" que estabelece uma divisão do espaço social. Essa mesma cartografia abissal, que separa o Norte do Sul globais, é aquilo que constitui e organiza o conhecimento moderno. Se do lado nortecêntrico da linha temos o racionalismo e a sua entronização da ciência de da alta cultura como únicos referentes a respeito da verdade e da apreciação estética; do "outro lado da linha", do lado colonial, "[...] não pode haver conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas" (SANTOS, 2009, p. 73).

Mesmo que em andamento, e como apontamentos ainda iniciais acredito, portanto, ser importante manter e intensificar os esforços em prol de uma maior visibilização e presença desses conhecimentos musicais ancestralizados das religiões afrolatinoamericanas e caribenhas, assim como de suas contrapartes no continente Africano e de todos seus agentes. É preciso assim "desmonumentalizar" essa visão monolítica e univocal que mantêm um regime permanente de privilégios materiais e simbólicos para com determinados agentes/saberes, enquanto silencia, apaga e exclui outros. Devemos nos engajar na construção de diálogos possíveis a partir de relações entre agentes e epistemes diferentes, mas com direitos equivalentes. Relações entre sujeitos e contextos autônomos, não pautadas na serventia, na apropriação ou na subjugação, tão próprias das dinâmicas do colonialismo histórico e presentes até hoje em dia em forma de colonialidade.

Referências

ASANTE, M. K. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. **Ensaios Filosóficos**, Rio de Janeiro, Volume XIV, p. 9-18, Dec. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/Afrocentricidade>. Acesso em: 08 out 2021.

AGAWU, K. **Representing African Music**: Postcolonial Notes, Queries, Positions. 1 ed. Routledge: London e New York, 2003. 266 p.

BENTO, M. A. S. **Pactos narcísicos no racismo**: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. 169p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3D3gpvr>. Acesso: 11 out 2015.

BURNS, J. Rhythmic Archetypes in instrumental music from African and Diaspora. **MTO – Journal of the Society from Music Theory**, Vol. 16, No. 4, n.p. Dec. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/RhytmicArchetypes>. Acesso: 03 ago 2021.

FERREIRA, L. **Claves, maderas y marcações**: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afrolatinoamericana y caribeña, 2020. No prelo.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Modernidade e dupla consciência. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2001. 468 p.

KILOMBA, G. Who Can Speak? Speaking at the center, decolonizing knowledge. *In:* KILOMBA, G. **Plantation Memories**. Episodes of everyday racism. 1 ed. Münster: UNRAST-Verlag, p. 25-38, 2010. 151 p.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/PerformancesOralitura>. Acesso em: 15 fev 2019.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do Negro Brasileiro**. Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1978. 183 p.

NZEWI, M. **African Music**: Theoretical content and Creative continuum. The culture-Exponents Definitions. 1 ed. Oldershausen: Insittut für Didaktik populärer Musik, 1997. 84 p.

NZEWI, M. Reinstating the soft science of african indigenous musical arts for humanity sensed contemporary education and practice. **Rev. FAEEBA – Ed. e Contemp.**, Salvador, v. 26, n. 48, p. 61-78, jan./abr. 2017.

NZEWI, M. Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida a Kamai Freire e Nina Graeff. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 119-139, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/PorUmaMusicologiaNZEWI>. Acesso: 07 fev 2020.

NZEWI, M.; OMOLO-ONGATI, R. Injecting the African spirit of humanity into teaching, learning and assessment of musical arts in the modern classroom. **Journal of the Musical Arts in Africa**, Vol. 11 (1), p. 55-72, 2014.

SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In:* SANTOS, B. de S.; MENESES, M. (org.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, p. 23-71, 2009. 532 p.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. dos S. (orgs). **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 496 p.

SOUZA, Luan Sodré de. **Educação Musical Afrodiaspórica**: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. Salvador, 2019. 248 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2019.

TAMARIT, Ferran. **Tocar e ser tocado. Cantar e encantar.** Música, trânsitos e relatos de uma vida no candomblé. Rio de Janeiro, 2017, 212 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2017.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

ETNOMUSICOLOGIA NEGRA E ESTUDOS DE HIP HOP: CONTRIBUIÇÕES PARA UM CAMPO EMERGENTE

GT 10 – ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO

Rafael Branquinho Abdala Norberto (UFRGS)
rbanviolao@gmail.com

Resumo: Este é um ensaio crítico pensado a partir das experiências intersubjetivas vivenciadas no trabalho de campo etnográfico entre *hip hoppers* na cidade de Manaus (AM) ao longo de meu doutoramento (2016-20), bem como na reflexividade emergida da convivência com companheirxs de jornada etnomusicológica, que ao advogarem pela agência negra, pelo protagonismo negro e pela valorização das epistemologias negras, me auxiliaram na interpretação de certas *pistas* (PEIRANO, 1995) que o campo foi revelando em um emaranhado de questões complexas como o "branqueamento da raça", o "embranquecimento cultural" (NASCIMENTO, 2016) e as "políticas de mestiçagem" no Brasil (MUNANGA, 2019), fenômenos que observei com muita frequência na convivência com alguns de meus colaboradores e, de modo geral, no imaginário presente nas falas, performances musicais e no conteúdo semântico de alguns raps manauaras, o que estava na contramão das "atitudes políticas negras" (BONNETTE, 2015, p. 6-29; OLIVEIRA, 2018, p. 25), comuns ao universo do Rap. O objetivo deste ensaio é contribuir para o campo emergente da Etnomusicologia Negra trazendo reflexões surgidas no encontro das experiências de campo com as leituras da linhagem de estudos reconhecidos como Estudos de Hip Hop, incluindo contribuições de etnomusicólogas negras como Cheryl Keyes, Dawn Norfleet e Jean Kidula. Potencializo, ainda, entre outros, as contribuições de autorxs negrxs como Abdias Nascimento, Grada Kilomba e Kabengele Munanga, fundamentais para pensarmos as relações entre colonialismo, opressão, antinegritude, mestiçagem, racismo etc.
Palavras-chave: Agência negra. Estudos de Hip Hop. Etnomusicologia Negra. Protagonismo negro.

Black Ethnomusicology and Hip-Hop Studies: contributions to an emerging field

Abstract: This is a critical essay based on the intersubjective experiences lived on the ethnographic fieldwork among hip hoppers in Manaus city (Amazonas state's capital, Brazil) throughout my doctorate degree (2016-20), as well as on the reflexivity that emerged from living together with fellows of ethnomusicology journey, who, by advocating for black agency, black leadership and the appreciation of black epistemologies, helped me in the interpretation of certain *clues* (PEIRANO, 1995) that the field was disclosing in a tangled of complex issues such as the "racial and cultural whitewashing" (NASCIMENTO, 2016) and the "miscegenation policies" in Brazil (MUNANGA, 2019), phenomena I observed with much frequency from living with some of my collaborators and, in general, into the imaginary revealed by speeches, musical performances and semantic content of some raps from Manaus, which was in an opposite side to the "black political attitudes" (BONNETTE, 2015, p. 6-29; OLIVEIRA, 2018, p. 25), common to Rap's universe. The aim of this essay is to contribute to the emerging field of Black Ethnomusicology, bringing reflections that arose from the encounter of field experiences with the readings of Hip Hop Studies lineage, including contributions of black ethnomusicologists such as Cheryl Keyes, Dawn Norfleet and Jean Kidula. I

also draw attention, among others, to the contributions of black authors such as Abdias Nascimento, Grada Kilomba and Kabengele Munanga, essential for us to think about the relations among colonialism, oppression, antiblackness, miscegenation, racism, etc.
Keywords: Black agency. Hip Hop Studies. Black Ethnomusicology. Black leadership.

Introdução

Experienciei boa parte do meu trabalho de campo (etnografia) entre *hip hoppers*[1] manauaras - cerca de oito meses presenciais mais o trabalho de campo virtual ao longo do doutoramento (2016-20) em Música (Etnomusicologia/Musicologia) - em meio ao caos, à violência e à pobreza, realidade presente nas favelas/periferias brasileiras que, no universo sônico, semântico e icônico da cultura Hip Hop, é representada principalmente pelo que o etnomusicólogo Derek Pardue conceituou como *dinâmicas sócio-geográficas de periferia* (PARDUE, 2008, p. 59-90). No entanto, essas dinâmicas dão conta de apenas uma parcela das problematizações feitas pelo que é reconhecido por "Movimento Hip Hop" no Brasil, que desde muito cedo começou a problematizar não somente a violência, a pobreza e a situação de abandono em que vivem as favelas/periferias brasileiras, mas, principalmente, esses agentes começaram a denunciar que os sujeitos mais atingidos por essa realidade "têm cor".

"Como produto da *black music*, o movimento hip hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de discos e das casas noturnas da periferia […]" (SILVA, 1998, p. 53). Silva está relatando o fenômeno inicial dos chamados "Bailes Black" de meados da década de 1970 e início dos anos 80, de extrema importância para a disseminação das primeiras gravações de Hip Hop/Rap no Brasil. No entanto, foi em momento posterior, por volta de 1983, a partir das rodas de *breakdance* na Estação São Bento do Metrô em São Paulo (*ibid.*, p. 55), e 1984, das primeiras gravações de Hip Hop/Rap (*ibid.*, p. 273), que o "Movimento Hip Hop" começou a se solidificar. Apesar do alinhamento político-estético com movimentos norte-americanos como o *Black Power*, por exemplo, foi no final dos anos 1980 - quando o "Movimento Hip Hop" passou a incorporar, também, a vertente do "Rap político"[2] - que o fenômeno capitalista da globalização de

[1] Assim como outros etnomusicólogos (PARDUE, 2008, por exemplo), emprego a categoria *hip hopper* para designar um agente cujas ações se dão em diferentes frentes da cultura Hip Hop - como um DJ que também é MC e/ou grafiteiro e/ou *b.boy* - ou um agente que tem vínculo com o Rap, como o DJ e o "MC de batalha" (atua nas batalhas de rima ou *freestyle*), mas não é *rapper* (compositor/cantor de Rap).

[2] Bonnette (2015, p. 8) compreende que o "Rap político [...] segue o modelo de unir afro-americanos através da música, discutindo questões relevantes para a comunidade negra e fornecendo informações sobre as injustiças que os membros da comunidade enfrentam". No Brasil, Oliveira (2018, p. 25) afirma que "desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer

diversas culturas consideradas "de massa", mais preocupadas em lucrar com o mercado emergente das hoje reconhecidas "culturas juvenis", foi sendo problematizado por *hip hoppers* em diversas cidades brasileiras, que rapidamente, para além de se reunirem para dançarem a *breakdance* - prática vinculada ao lazer e à sociabilidade dos jovens "periféricos" -, passaram a agir politicamente se aproximando das ações da "Nação Hip Hop" (conceito elaborado por Afrika Bambaataa[3]). Desta forma, os "sistemas de poder" (COLLINS, 2006, p. 13) potencializados pela intersecção de raça e classe passaram a ser fortemente demarcados e problematizados pelos *rappers* brasileiros no que se tornou uma das frentes mais fortes dos movimentos negros contemporâneos, o "Movimento Hip Hop", que apesar de paralelo ao Movimento Negro Unificado (MNU), foi e ainda é um forte aliado do que Nilma Lino Gomes conceituou como "O Movimento Negro Educador" (GOMES, 2017).

É a partir do contexto que acabo de relatar, partindo de uma trajetória de formação etnomusicológica crítica de mais de 20 anos de atuação do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS/CNPq) - criado e liderado pela Dra. Maria Elizabeth Lucas, no qual fui membro na posição de estudante de mestrado e doutorado entre 2014-2020 e atualmente sou membro na posição de pesquisador -, bem como a parceria com o Coletivo de Etnomusicologia Negra - criado e liderado pelo Dr. Pedro Fernando Acosta da Rosa a partir do painel *Etnomusicologia Negra: considerações iniciais* (apresentado no IX ENABET em maio de 2019) -, que advogo por um alinhamento à proposta da Etnomusicologia Negra em diálogo com a linhagem dos Estudos de Hip Hop e da intelectualidade negra de modo geral, com o objetivo de contribuir para algumas das tarefas propostas por este GT: "mapear a literatura negra a partir da produção de conhecimento desta comunidade no Brasil, na África e na afro-diáspora negra", bem como valorizar a produção intelectual negra e seus saberes plurais que, entre tantos campos do conhecimento, têm contribuído para os Estudos de Hip Hop e, cada vez mais, para os espaços dialógicos firmados entre esses e a etnomusicologia.

enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem".

[3] Afrika Bambaataa foi um dos agentes mais importantes na solidificação do que passou a ser reconhecido como Hip Hop. Na esteira do Movimento Nacionalista Negro nos EUA, o Hip Hop foi, naquele momento (décadas de 1970 e 80), uma continuação do "Movimento de Arte Negra" (KEYES, 2004, p. 160). Bambaataa cunhou a ideia de "Nação Hip Hop" no ato de instauração da *Zulu Nation* em novembro de 1973, uma organização que buscou unir membros de gangues rivais através do Hip Hop no *South Bronx* em Nova York. Estes eram, em geral, negros (afro-americanos e afro-caribenhos) e latinos em toda a sua amplitude étnico-racial, sendo que a maioria dos dançarinos de *breakdance* tinham ascendência porto-riquenha e dominicana (*ibid.*, p. 160). Desta forma, quando nos referimos à "comunidade negra" no âmbito da cultura Hip Hop, frequentemente estamos fazendo alusão às conceituações e ações de Bambaataa.

Potencialidades do encontro entre a Etnomusicologia Negra e os Estudos de Hip Hop

Mas o que seria a Etnomusicologia Negra e os Estudos de Hip Hop? Me antecipando aos questionamentos que podem ser levantados devido a fase de emersão da Etnomusicologia Negra, bem como a pouca ou nenhuma atenção dada aos Estudos de Hip Hop no Brasil - compreendidos nos EUA e na Europa como uma linhagem de fato (com teorias e métodos próprios) e não somente como um objeto de estudo investigado por diversas áreas do conhecimento, como ocorre no Brasil -, iniciarei esta seção fazendo uma breve introdução à Etnomusicologia Negra e aos Estudos de Hip Hop para, posteriormente, refletir acerca das potencialidades deste encontro.

De modo a sintetizar a proposta da Etnomusicologia Negra, podemos dizer que ela

> […] é mais um subcampo para pensar a etnomusicologia contemporânea, ou torná-la cada vez mais complexa, seguindo propostas tais como a Etnomusicologia Aplicada […] e a Etnomusicologia Histórica […], dando atenção especial à produção acadêmica de negras(os) e brancos(as) aliados a essa perspectiva e que nos ajudam a construir outros marcos teóricos para pensar a música a partir da produção histórica, do legado intelectual [de] negros e negras nos quais as forças afro-diaspórica, afro-brasileiras, afrodescendentes ou afro-perspectivas […] e negras emergem (ROSA, 2020, p. 37).

Advogando por uma proposta teórico-metodológica dialógica, participativa e militante, que não somente replique outros modelos acadêmicos mas construa seus próprios modelos tendo como inspiração as ações transformativas do "Movimento Negro Educador" (GOMES, 2017), Rosa (2020) ressalta ainda que, apesar da centralidade teórica da Etnomusicologia Negra se pautar nas epistemologias/ações da *Afrocentricidade* (ASANTE, 2014) e do *Quilombismo* (NASCIMENTO, 2019), "[…] uma voz negra nunca deve ser silenciada" (ROSA, 2020, p. 33). Desta forma, desde que reconhecidas as divergências, dependendo de cada contexto etnográfico, a Etnomusicologia Negra se flexibiliza a partir de "[…] uma abordagem teórica negra eclética, pois trabalhamos com teóricos da Afrocentricidade, Quilombismo, Estudos Pós-Coloniais, Estudos Culturais, Filosofia da Diferença e Epistemologias do Sul, entre outras […]" (*ibid.*, p. 313).

No sentido de aprofundar esta síntese introdutória, principalmente na busca pela construção de "[…] uma linhagem teórica negra na Etnomusicologia […]" (*ibid.*, p. 34), indico ao leitor o contato com parte da *Introdução* (*ibid.*, p. 28-41), do *Capítulo 1 – Identidade, Raça e Protagonismo Negro* (*ibid.*, p. 59-77) e das considerações finais: *Por uma Etnomusicologia Negra* (*ibid.*, p. 313-29) da tese em questão, que define e solidifica as ações da Etnomusicologia Negra.

Diferente da proposta de construção de um subcampo dentro da etnomusicologia intitulada Etnomusicologia Negra, a linhagem dos Estudos de Hip Hop já conta com certa caminhada, porém pouco dialoga com a nossa área. Ao menos, desde a publicação de *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader* (FORMAN; NEAL, 2004) - uma coletânea formada pelas mais diversas áreas/campos do conhecimento, tanto de dentro como de fora da academia, de estudiosos e agentes norte-americanos e europeus engajados com o Hip Hop -, iniciou-se um movimento nos EUA inclinado a reconhecer os Estudos de Hip Hop não somente como qualquer pesquisa e/ou artigo/livro que aborde a temática do Hip Hop, mas como uma linhagem eclética de estudos que dão preferência a certos referenciais teóricos/teórico-metodológicos e traçam uma genealogia dos mesmos a partir da experiência norte-americana. Este movimento de demarcação de uma possível genealogia sob a denominação de Estudos de Hip Hop se torna ainda mais evidente quando acadêmicos europeus também passam a reconhecê-la, como na Parte 2 - *Academization of Hip-Hop* - da coletânea *Hip-Hop within and without the Academy* (SNELL; SODERMAN, 2014).

Apesar disso, as contribuições da etnomusicologia/musicologia são negligenciadas. Ainda que a etnomusicóloga Cheryl Keyes colabore com a coletânea *That's the joint*, sua contribuição fica restrita às discussões sobre Hip Hop e gênero. Enquanto isso, na Parte VI (Procurando a batida perfeita), que trata sobre as tecnologias de produção e a estética do Hip Hop, onde estudos etnomusicológicos/etnográficos como os da própria Keyes poderiam fornecer abordagens teórico-conceituais mais apropriadas para a compreensão do fenômeno estético e sonoro do Hip Hop, jornalistas, críticos de música, filósofos, entre outros pensadores, a partir de uma leitura interpretativa distanciada (sem trabalho de campo), acabam descrevendo de forma pouco reflexiva do ponto de vista sônico questões em torno dos estilos de Hip Hop, das relações entre o ato de *sampling* e os problemas com a lei devido aos direitos autorais dos artistas sampleados, entre outras questões mais ligadas às identidades culturais e às polêmicas que circundam esse universo.

De modo geral, o tom da coletânea em questão está alinhado, por um lado, ao que é feito pela historiografia e pela sociologia da música - descrevendo as relações de conflitos e parcerias entre as produções de Hip Hop e o capitalismo via indústria musical, comunicação de massa etc. -, e por outro, aos Estudos Culturais, que se preocupam com discussões em torno das noções de "autenticidade" e de "resistência", que a meu ver, assim como na crítica de outros autores (vide SAUCIER; WOODS, 2014), acabam subvertendo em algum nível a contribuição dos *Black Studies* quando naturalizam

"[...] o contexto histórico de violência gratuita e a contrainsurgência contra o movimento de liberdade negra [...]"[4] (*ibid.*, p. 278) a partir de "[...] uma noção romântica e enfadonha de resistência"[5] (*ibid.*, p. 279) como performance. Desta forma, não são aprofundadas questões de extrema importância quando se trata da afro-diáspora negra nas Américas: os séculos de escravidão e suas consequências nefastas até hoje sentidas na pele "preta", como por exemplo, o racismo e a antinegritude.

Feita essa revisão/reflexão inicial, volto a salientar que, mesmo reconhecendo a importância dos Estudos de Hip Hop, acredito que a etnomusicologia/musicologia já vem dando sua contribuição para essa linhagem de estudos, mesmo que estes trabalhos ainda não tenham sido devidamente reconhecidos. Mais recentemente, ao comentar uma crítica feita por Birgitte Stougaard Pedersen (estudiosa dinamarquesa do campo da estética e cultura) - que problematizou a pouca atenção dada pelos pesquisadores norte-americanos às dimensões estéticas do Hip Hop, o que inclui não somente o gestual e a fala dos *hip hoppers*, mas também o que nominei de *práticas político-musicais* em minha tese, ou seja, as práticas políticas (ações transformativas) diretamente alinhadas à produção musical/sônica do universo Hip Hop -, Snell; Söderman (2014, p. 80) citam dois livros do etnomusicólogo Joseph Schloss (sem mencionar sua formação e atuação na etnomusicologia) como exemplos de obras que predominantemente refletem sobre a estética do Hip Hop, neste caso em específico, a "estética do *beatmaking*" ou, em português, a estética do ato de produção dos *beats* (instrumentais) de Rap. Ou seja, mesmo quando a produção etnomusicológica começa a ser incluída nos referenciais da linhagem dos Estudos de Hip Hop, seus autores não são reconhecidos como produtores de conhecimento desta área/campo em específico.

E a contribuição dxs etnomusicólogxs negrxs? A intelectualidade negra da etnomusicologia acaba ficando ainda mais isolada das grandes genealogias e das obras coletivas que as representam. Desta forma, reivindico aqui, em especial, o reconhecimento do protagonismo de, ao menos, três etnomusicólogas negras que vêm contribuindo para os estudos sobre Hip Hop e para a Etnomusicologia Negra, mas que ainda não foram reconhecidas pela linhagem dos Estudos de Hip Hop, incluindo o caso de Cheryl Keyes, conforme explicitei anteriormente. Além de Keyes (1996, 2004), cito as contribuições de Dawn Norfleet (2015), que - a partir de mais de quatro anos de trabalho

[4] "[...] the historical context of gratuitous violence and counter-insurgency against black freedom movement [...]" (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 278).
[5] "[...] a vapid and romantic notion of resistance" (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279).

de campo etnográfico na cidade de Nova York - reflete sobre as "estruturas rítmicas e poéticas" do *flow* empregado pela "velha" e "nova escola" do Rap norte-americano, o ato de mixagem e de *sampling*, as especificidades sônicas dos estilos de Rap, entre outras questões pouco trabalhadas pelos Estudos de Hip Hop. Por último, saliento as contribuições de Jean Kidula (2012) - etnomusicóloga queniana com formação e atuação tanto no Quênia como nos EUA -, que nos dá um panorama acerca da relação entre "o local e o global no Rap Queniano" e a cultura Hip Hop estadunidense.

Relações entre racismo, negritude, opressão e trabalho: o caso de S Preto e o rap *Guariba*

Trazendo um pouco de como a Etnomusicologia Negra pode atuar na prática, transcrevo nesta seção algumas reflexões etnográficas feitas em minha tese (NORBERTO, 2020, p. 190-203), incluindo contribuições teórico-conceituais da já citada Cheryl Keyes (PhD em Etnomusicologia/Folclore pela *Indiana University* em 1991 com tese etnográfica acerca da "música Rap como cultura de rua entre afro-americanos"; professora de etnomusicologia e *Global Jazz Studies* na UCLA e *chair* do departamento de Estudos Afro-Americanos na mesma instituição).

Em 2017, enquanto estava em trabalho de campo presencial em Manaus, o rap *Guariba* já me chamava a atenção pelo conteúdo semântico diretamente ligado ao "orgulho de ser preto" em detrimento à ênfase de outros "raps políticos" manauaras que afirmavam o pertencimento de "ser do Norte", muitas vezes representado na "figura miscigenada" do "caboclo", sendo a "miscigenação", por um lado, um imaginário bastante presente no Estado do Amazonas que nega a presença de negros e índios, mas por outro, motivo de orgulho que diferencia a sua população, "nem negra, nem branca, nem indígena", mas um "meio termo" reflexo da construção violenta do Estado-Nação brasileiro inspirado no "racismo de nossos intelectuais" (SOUZA, 2019, p. 12-36), ou seja, na base epistemológica apropriada pela política de "democracia racial" - que objetivava/objetiva o "branqueamento da raça" e o "embranquecimento cultural" (NASCIMENTO, 2016) via "mestiçagem"/"sincretismo" -, o que teria dado origem ao "brasileiro por excelência" - em outras palavras, "o mestiço", ou mais atualmente, "o pardo" - e à "identidade nacional" como síntese do que posteriormente foi problematizado como o "mito das três raças" (MUNANGA, 2019).

Dois anos mais tarde, após aprofundar algumas leituras, disciplinar a minha escuta da música Rap nas entrelinhas de suas discursividades sônicas/semânticas e passar por um processo de amadurecimento tanto no âmbito acadêmico como na vida - incluindo as experiências de

racismo/xenofobia vivenciadas em diversas situações ao longo dos oito meses de doutorado sanduíche nos EUA, o que relato na Introdução da tese (NORBERTO, 2020, p. 19-21) -, comecei a prestar atenção e a ver/ouvir detalhes que antes me passavam desapercebidos. Essas experiências me evidenciaram um processo psicológico bastante comum quando sofremos - e aqui me incluo em um quadro mais amplo sem a pretensão de me comparar diretamente aos meus colaboradores e/ou a qualquer minoria que sofre diariamente com as *feridas*/traumas causadas pelo racismo - algum tipo de preconceito ou qualquer outro ato de opressão, seja ele físico ou simbólico. Nesses contextos, muitas vezes, nos calamos; não conscientemente, mas como uma autodefesa do nosso cérebro, já adaptado aos séculos de *silenciamento* fruto do *colonialismo* (KILOMBA, 2019, p. 33-69). No entanto, mesmo com toda a "dor, decepção e raiva" (*ibid.*, p. 57-62) que falar sobre um episódio de racismo, violência doméstica ou qualquer outra *ferida*/trauma pode causar, aos poucos nos encorajamos em revelar os nossos "abismos mais profundos", porque essa também é uma forma de superarmos essas *feridas*/traumas, de servirmos como exemplo e/ou inspiração encorajando outras pessoas que passaram/passam por situações semelhantes e de lutarmos por uma sociedade mais justa e humana, por sua vez, *descolonizada* e livre da antinegritude/racismo, pois como nos alerta Kilomba (*ibid.*, p. 57): "não são histórias pessoais ou reclamações íntimas, mas sim relatos de racismo".

S Preto (48 anos), *rapper*/operário, um dos poucos colaboradores da minha pesquisa com traços fenotípicos que mesmo em Manaus não poderiam passar desapercebidos como "preto" - mesmo adotando o nome artístico S Preto e enfatizando em seus raps o alinhamento a grandes líderes negros, à denúncia do racismo e, como no caso de *Guariba*, uma celebração da negritude através de uma concepção de Rap enquanto "música preta que grita para e pelos pretos" -, não discorreu de forma direta em nossos diálogos registrados em campo sobre essas nuances raciais contempladas em seus raps e em sua postura política enquanto "*rapper* preto". No entanto, posteriormente, permitiu que eu interpretasse o rap *Guariba* na tese, mesmo sabendo que eu trataria dessas questões, sobre as quais também fomos conversando em nossos diálogos por *WhatsApp* no trabalho de campo virtual. Esse suposto "silêncio" de S Preto, ou a maneira com que se esquivava de aprofundar a temática do racismo e da antinegritude (muito presente em seus raps), foi me sugerindo outras reflexões e interpretações na linha do que discorri no parágrafo anterior em diálogo com Grada Kilomba.

Diferentemente da maioria de meus colaboradores, S Preto não se utilizava do recurso das metáforas somente em seus raps, mas também em suas falas, tanto nos diálogos como em alguns

momentos de fala em performances musicais, como no final de sua performance no evento Batalha da Sul (19.08.2017) quando proferiu: "Obrigado mesmo! E vamos continuar a batalha, certo, não só essa, mas segunda-feira o chicote estrala, e vocês sabem disso!". Essa batalha ocorreu em um domingo, então S Preto fez questão de saudar aos trabalhadores presentes enfatizando que no dia seguinte "o chicote estralaria" no trabalho na fábrica, em uma alusão icônica densa e cheia de significados simbólicos/emocionais rememorando as punições físicas da *escravização* de seus antepassados como forma de protesto ao que xs negrxs continuam enfrentando atualmente, as imposições do capitalismo e o racismo nos níveis "estrutural, institucional e cotidiano" (KILOMBA, 2019, p. 77-80), comuns não somente nas fábricas, mas uma "pandemia" que ainda não foi "curada".

A partir desse exemplo, o que inicialmente poderíamos reconhecer somente como metáforas se mostra como algo mais profundo, o que pode ser compreendido como o que Cheryl Keyes conceitua - a partir do diálogo com a teoria literária de Henry Louis Gates Jr. - como ato de *signifyin(g)*[6]. Para além da "aplicação de metáfora, alusões e imagens" (KEYES, 2004, p. 131) na produção musical e no conteúdo semântico dos raps, o ato de *signifyin(g)* ou "significação" também está relacionado ao universo audiovisual do Rap, o que Keyes aprofunda no Capítulo 8 - Visualizando batidas e rimas (*ibid.*, p. 210-30). Sobre isto, Keyes (*ibid.*, p. 211) nos esclarece:

> O imagético dos vídeos de música rap documenta a história e sonhos da cultura jovem negra urbana que são específicos à sua audiência. Portanto, único aos vídeos de música rap é o que eu chamo de *memória icônica*: a referência de lugar, eventos históricos e música familiar aos espectadores do hip-hop[7].

Desta forma, em poucas palavras entoadas na seguinte frase de efeito: "se a conquista fosse plena; não teria as agonia; celebrando para os preto; matando um leão por dia", e no ato simbólico de apertar a mão de outro trabalhador "preto" (1min27s), S Preto finaliza o videoclipe de *Guariba*[8] em um ato de *signifying(g)* primoroso, unindo a potência do "esturro de guariba" (estampado em sua camiseta) às imagens do videoclipe, enfatizando a "memória icônica" sonoro-imagética da música

[6] "Significação – a aplicação de metáfora, alusões e imagens – é amplamente explorada por MCs para manipular significado" (KEYES, 2004, p. 131). Para aprofundar as diversas nuances e variações no emprego de *signifyin(g)* no contexto da música Rap, ver Keyes (1996, p. 231-3) e Keyes (2004, p. 131-9).
[7] "The imagery of rap music videos documents the history and dreams of urban black youth culture that are specific to its audience. Thus, unique to rap music videos is what I call *iconic memory:* the referencing of place, historical events, and music familiar to hip-hop viewers" (KEYES, 2004, p. 211).
[8] Disponível em: https://youtu.be/WuKFvHWEUn8. Acesso em: 25 ago. 2021.

Rap que, neste caso, potencializa "a referência de lugar" (a "quebrada" de S Preto) e as "alusões" à agência dos trabalhadores negros, que mesmo sofrendo tamanha opressão, celebram ao fato de terem sobrevivido a mais um dia em meio ao caos urbano violento e desigual de Manaus.

Considerações finais

Este ensaio evidenciou, de forma introdutória, as potencialidades do diálogo entre a Etnomusicologia Negra e os Estudos de Hip Hop. De forma geral, podemos elencar algumas especificidades de cada um desses campos. Os Estudos de Hip Hop vêm ganhando força como um campo interdisciplinar que atua tanto dentro como fora da academia; em geral, eles agregam sociólogos, cientistas políticos, filósofos, jornalistas, críticos musicais e literários, entre outros que se dividem entre os Estudos Americanos e, cada vez mais, Afro-americanos. Majoritariamente, suas metodologias incluem análises distanciadas a partir de materiais como comentários na mídia, documentários, arquivos sonoros e audiovisuais e, raramente, entrevistas face a face com *hip hoppers*. Em síntese, esses estudos se assemelham aos Estudos Culturais e à Sociologia da Música, porém tendo o Hip Hop como objeto de pesquisa. Como refleti anteriormente, é perceptível que os Estudos de Hip Hop não estão alinhados com a teoria, a militância e o desejo de transformação social dos *Black Studies*. Apesar de contribuírem para a compreensão de como o Hip Hop é fruto, principalmente, da afro-diáspora negra, e de interpretarem os paradoxos internos desta cultura, também, de forma paradoxal, esta linhagem de estudos acaba reafirmando a antinegritude, mesmo quando alguns intelectuais negros potencializam as ações do Hip Hop como cultura de "resistência", ao passo que outros, não somente na mesma coletânea, mas no mesmo capítulo, por exemplo, criticam esta mesma "cultura de resistência" de forma depreciativa e pouco propositiva, potencializando suas contradições polêmicas e minimizando os avanços de suas ações políticas em diferentes frentes.

Em contrapartida, a Etnomusicologia Negra assume seu parentesco com uma linhagem de pensadorxs negrxs que interrogam o porquê há paradoxos no seio da "comunidade negra", ou seja, como o sistema colonial capitalista escravista deixou marcas profundas na sociedade ocidental que ainda não foram resolvidas. Neste sentido, o objetivo da Etnomusicologia Negra não é "silenciar uma voz negra" (ROSA, 2020, p. 33) dos Estudos de Hip Hop, mas avançar nas questões negligenciadas por esses estudos, tanto no âmbito musical (sônico, icônico, estético, semântico, performático etc.) como compreendendo de que forma o colonialismo, o capitalismo, a globalização, a opressão, a

violência, o racismo, a antinegritude, os nacionalismos/regionalismos/localismos, o patriarcado, o sexismo/machismo, a homofobia e demais preconceitos de gênero, entre outros "sistemas de poder" (COLLINS, 2006, p. 13), atuam em relação à música. Sendo assim, ressalto o protagonismo das etnomusicólogas negras aqui evidenciado, principalmente suas contribuições etnográficas acerca das relações performático-musicais em que o Hip Hop/Rap se insere e atua, mas ao mesmo tempo problematizo que, assim como nos Estudos de Hip Hop, ainda há lacunas pouco exploradas pela etnomusicologia de forma geral. É devido a isso que alinhamos os Estudos de Hip Hop à Etnomusicologia Negra, não somente pensada como um subcampo de estudos da etnomusicologia que visa compreender e interpretar o complexo performático-musical do Hip Hop, mas principalmente, como nos inspira Asante (2014), como uma "teoria de mudança social" que potencializa a agência negra, a negritude, o protagonismo negro e demais lutas sociais vinculadas a ações musicais, e neste caso em específico, ao Hip Hop/Rap.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade*: a teoria de mudança social. Philadelphia: Afrocentricity International, 2014 [1980].

BONNETTE, Lakeyta M. *Pulse of the people*: political rap music and black politics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. *From black power to hip hop*: racism, nationalism, and feminism. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

FORMAN, Murray (Ed.); NEAL, Mark Anthony (Ed.). *That's the joint!* The Hip-Hop Studies Reader. New York/London: Routledge, 2004.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador*: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

KEYES, Cheryl L. At the crossroads: rap music and its African nexus. *Ethnomusicology*, Champaign (IL), vol. 40, n. 2, p. 223-48, 1996.

KEYES, Cheryl L. *Rap music and street consciousness*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2004 [2002].

KIDULA, Jean Ngoya. The local and global in Kenyan Rap and Hip Hop Culture. *In*: CHARRY, Eric (Ed.). *Hip Hop Africa*: new African music in a globalizing world. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional *versus* identidade negra. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [2004].

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016 [1978].

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019 [1980].

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. *O "Rap AM" interseccionando gerações*: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara. Porto Alegre, 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes).

NORFLEET, Dawn M. Hip-Hop and Rap. *In*: BURNIM, Mellonee V. (Ed.); MAULTSBY, Portia K. (Ed.). *African American Music*. 2ª ed. New York/Abingdon: Routledge, 2015 [2006], p. 478-519.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. *In*: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 19-37.

PARDUE, Derek. *Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra*: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre. Porto Alegre, 2020. 346 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes).

SAUCIER, Paul Khalil; WOODS, Tryon P. Hip Hop Studies in Black. *Journal of Popular Music Studies*, Berkeley, vol. 26, n. 2-3, p. 268-94, 2014.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. Campinas, 1998. 285 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas (Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

SNELL, Karen; SODERMAN, Johan. *Hip-Hop within and without the Academy*. Lanham (MD): Lexington Books, 2014.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: APROXIMAÇÕES DA MÚSICA, EDUCAÇÃO E QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS

GT 10 "ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO"

Antoniel Martins Lopes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)[1]
antonielml50@gmail.com

Resumo: Este trabalho se orienta por destacar alguns percursos dialógicos que potencializam a presença de vozes da negritude e seus saberes, salientando o trabalho da intelectualidade negra no contexto musical em educação. A referida pauta é de extrema urgência para o estudo e ensino das questões étnico-raciais na formação de estudantes em todos os níveis de ensino da educação básica, ao destacar a necessidade de um trabalho contínuo das licenciaturas em música na formação de novos professores dentro de diferentes contextos públicos. A discussão das questões étnico-raciais, partindo de uma leitura reflexiva e mediada pela proposta de uma Etnomusicologia Negra, oferece um modo de comunicar o pensamento de intelectuais negras/os, por uma via de diferentes saberes, como é o exemplo entre arte e educação. Para tanto, serão apresentados alguns referenciais de apoio, fomento e ampliação de discussões da luta antirracista e contra o desmonte das propostas emancipatórias no contexto escolar. Com estas argumentações expostas espera-se evidenciar as diferentes linhas de pensamentos e suas convergências para trabalhar as continuidades desafiadoras na produção de ações em defesa das questões étnico-raciais.

Palavras-chave: Etnomusicologia Negra. Música. Educação. Questões Étnico-Raciais.

Black Ethnomusicology: Approaches to Music, Education, and Ethnic-Racial Issues

Abstract: This work is guided by highlighting some dialogic paths that enhance the presence of voices of blackness and their knowledge, emphasizing the work of black intellectuals in the context of music education. This agenda is of extreme urgency for the study and teaching of ethnic-racial issues in the education of students at all levels of basic education, by highlighting the need for a continuous work of music graduates in the training of new teachers within different public contexts. The discussion of ethno-racial issues, starting from a reflective reading and mediated by the proposal of a Black Ethnomusicology, offers a way to communicate the thought of Black intellectuals, through a way of different knowledges, as is the case between art and education. To this end, some references will be presented to support, encourage, and expand the discussions of the anti-racist struggle and against the dismantling of emancipatory proposals in the school context. With these exposed arguments, it is expected to evidence the different lines of thought and their convergences to work on the challenging continuities in the production of actions in defense of ethno-racial issues.

Keywords: Black Ethnomusicology. Music. Education. Ethnic-Racial Issues.

[1] Licenciado em Música pela Universidade Federal do Pampa - UNIPAMPA, mestrando em Música na área de concentração Etnomusicologia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, bolsista CNPq e integrante do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) sob orientação da Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

Introdução

Você me pediu
Pra contar a minha história
Mas nunca teve tempo prá escutar
Mas hoje chegou o dia
E tudo que está preso na memória
Eu quero libertar
Deixar voar Desabafar [...]
Salve-se quem souber
Gelson Oliveira, Salve-se quem souber

Evocar a passagem da música "Salve-se Quem Souber" de Gelson Oliveira, expressa em frases os processos conectivos da minha descoberta como um homem negro, latino-americano, combinando as aprendizagens das práticas musicais do cotidiano com as bases estruturais para me tornar um professor de música preocupado com as questões étnico-raciais, e assim propor, através de trabalhos coletivos e individuais, os primeiros passos iniciais de multiplicação de saberes onde eu nasci, situado numa região do sul do sul do Brasil. É necessário ressaltar que o referido contexto em questão exige a reiteração contínua do exercício das lutas da população negra bem como as estratégias de resistência em oposição às violências causadas pelo impacto da branquitude presente tanto nas instâncias estruturais quanto institucionais da sociedade desta região. Sobre este tópico elucidado, a discussão que já vem sendo tratada por intelectuais negros como o filósofo político Frantz Fanon (1968), nos orienta sobre os impasses causados pelos problemas dos privilégios e posicionamentos de discriminação racial associados diretamente a ideologia da supremacia branca, prática pela qual reforça sistematicamente a opressão, violência e silenciamentos explícitos ou velados das práticas e existências dos corpos negros.

Estas preocupações e inconformidades vão sendo acionadas conforme revisito minha trajetória como baixista elétrico de música popular, onde as aprendizagens, e performances musicais no decorrer dos últimos 20 anos vem sendo atualizadas e somadas com as inserções nas práticas de percussão e dança. Tal percurso tem centralizado as minhas práticas sonoro-musicais como músico da noite no âmbito do rock e do pagode e também nas iniciativas de candombe de fronteira, em parceria com músicos/as do Uruguai, e recentemente, a aproximação do *street dance* no qual os fundamentos do hip hop emergem pela consciência da corporeidade. Conforme os acionamentos

dessas consciências presentes na minha trajetória de vida sonoro-musical e negritude foram sendo associadas gradativamente aos estudos da licenciatura em música da Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA, as pautas e debates voltados às questões étnico-raciais no campo da música começaram a ser evocadas enfaticamente e defendidas pela lógica da Etnomusicologia. Todas essas questões e movimentos têm como local a cidade de Bagé, situada na região pampeana do Rio Grande do Sul, faixa de fronteira com o Uruguai, mostra também os percursos de circulação sonoro-musical[2], pensamentos e ações movidas pelas questões ético-raciais[3], cujos os desafios e lutas nacionais e da América Latina se fazem presentes em atos públicos e organizações de pessoas engajadas em causas sociais.

Esse percurso de lutas e construção tem, no decorrer da história da cidade, um legado da militância e resistência desenvolvido por diferentes frentes. Algumas dessas possibilidades puderam ser transformadas em contribuições acadêmicas produzidas por intelectuais negros nascidos e atuantes em Bagé e região, como exemplo o trabalho de SILVA (2018), cuja a produção historiográfica evoca o circuito de associativismo negro bageense no período pós-abolicionista, revisando e destacando por meio de jornais, as práticas sociais de resistências da negritude bageense do século XX, dentre as quais os blocos carnavalescos desempenharam papel fundamental, indo das manifestações de entretenimento de rua para a criação de um estatuto que permitiu criação de um clube negro conhecido atualmente como *Sociedade Recreativa e Cultural Os Zíngaros*.

Indo para uma proposição de base e recuperação da memória e atual (re) existência das comunidades quilombolas remanescentes da comunidade de Palmas (Bagé), encontramos a partir da dissertação de mestrado do pedagogo e escritor Luis César Jacinto (2019), um trabalho que auxilia na percepção das múltiplas circulações simultâneas da população negra na região do pampa, tanto no contexto urbano, quanto rural. Ambos intelectuais acadêmicos, aliados a diferentes pensadores negros

[2] Algumas das práticas musicais populares e negras na cidade de Bagé presentes em diferentes momentos geracionais podem ser verificadas em: https://youtu.be/q5dqDEAoEUU, https://youtu.be/IOPHdVg-S5g e https://youtu.be/0ce59UMDHIE. Acesso em 10 out. de 2020. As relações entre dança e afroreligiosidade também são temas de performatizações, sendo disponíveis em: https://youtu.be/ZIg50pvPHs4. Acesso em 10 out. de 2020.

[3] Atos públicos como o protesto contra a trágica morte de Marielle Franco e o motorista Anderson Pedro Gomes são alguns dos exemplos de ações de oposição às violências e crimes reincidentes no contexto brasileiro. Detalhes e imagens do ato podem ser conferidas em: https://www.jornalminuano.com.br/noticia/2018/03/17/movimentos-sociais-protestam-contra-a-morte-de-marielle-franco/ Acesso em 22 de ago. de 2021.

e negras da região mantém o compromisso de fomento de ações afirmativas e difusão de conhecimento concentrados na discussão das disputas de poder e alertando sobre os ataques que atingem movimentos sociais tanto em escala macro quanto micro, principalmente no que se refere aos impactos acentuados na atuação situação pandemia do vírus *COVID-19*.

Enunciando os percursos teóricos

Com estas preocupações emergidas, busco relacionar neste trabalho uma correspondência epistemológica sintonizada com os referenciais teóricos que vem sendo fundamentais para minha formação, onde os estudos das identidades negras e suas buscas e formas emancipação e a luta antirracista possam estar garantidas e acionadas no atual contexto de desafios. Desta forma, estes encaminhamentos poderão se desenvolver nas próximas gerações, através de uma agenda que reconheça o senso de autonomia e atenta aos impactos causados pelo monopólio eurocentrado, de viés colonialista e do desmantelamento de políticas públicas sérias. Por isso, a importância da ênfase de pensamentos advindos de intelectuais negras e negros, centrados nas reflexões de caráter reparatório tão necessário à educação e à sociedade brasileira. Destaco esta inquietação, porque tais debates já vêm sendo abordados pelas contribuições de Frantz Fanon (1968), no decorrer do século XX, por exemplo, onde sua preocupação com as questões psicológicas voltas às pessoas negras auxilia no entendimento de discriminação e seus efeitos traumatizadores. Já o conteúdo apresentado no presente trabalho, no entanto, emerge do acúmulo reflexivo de um percurso como licenciando em música posicionando-se com as questões étnico-raciais e em processo de iniciação no campo da Etnomusicologia. Sendo assim, torna-se inspiradora a tese de doutorado de Pedro Rosa (2020), ao defender uma Etnomusicologia Negra e motivar que estudantes como eu também criem percursos reflexivos nesta direção, no que se refere a percebemos que, podemos alcançar um entendimento dos assuntos e temas diretamente ligados aos estudos da afrodiáspora negra, através de uma profícua e leitura direta de intelectuais negras e negros, a partir das suas produções acadêmicas por exemplo, nos diferentes temas em que a etnomusicologia vem acompanhando e desdobrando debates. Ainda nesse percurso investigativo, os encontros da música a partir do Projeto Sopapo Poético em Porto Alegre adentram e reafirmam o legado da consciência negra no Rio Grande do Sul, rememorando a importante contribuição do intelectual Negro Oliveira Silveira, importante representante do Grupo

Palmares e idealizador do dia da Consciência Negra celebrado anualmente no dia 20 de novembro. Outro percurso teórico importantíssimo da etnomusicologia negra pode ser evocado por Trica Rose (1994) trazendo em sua pesquisa os desafios do rap dos Estados Unidos presentes nas décadas de 80 e 90, destacando os demarcadores sociais de raça e gênero como indissociáveis na percepção das tensões e códigos da sociedade negra urbana daquele país. Seu trabalho salienta as estratégias de inserção no contexto musical através de programas televisivos e como as produções dos materiais audiovisuais provocam leituras contraditórias sobre o rap, por exemplo, quando a estratégia dos artistas de rap, ao fazer uso de cenas de impacto evocativas das desigualdades sociais, reside nesse apelo às estratégias contundentes de expor temas complexos e não reificar os referidos problemas. Muito embora esse contexto tenha suas particularidades, pensar as tomadas estratégicas de outros movimentos afrodiaspóricas nos oferece respaldos para identificar semelhanças e/ou contraposições.

Nesse sentido a discussão densa de temas conflituosos necessita estar em contínuo debate, em decorrência das lutas travadas no decorrer dos séculos para explicitar desigualdades presentes em diferentes contextos no mundo. Desta forma as percepções destes contextos poderão ser argumentadas tomando a devida precaução para que não se esvazie e desconecte conceitos centrais de vocalização e visibilidade aos contextos de reverberação de resistências como os espaços periféricos no âmbito urbano ou mesmo nas comunidades quilombolas e indígenas.

No que se refere às complexidades sobre negritude e branquitude, saliento as reflexões do antropólogo congolês (radicado no Brasil) Kabengele Munanga (1990) e do psiquiatra caribenho-francês Frantz Fanon (1968), que auxiliam a identificar e analisar essas minúcias, especialmente porque a racialização opera diversos tipos de violências sociais, fundamentada na perigosa ideia de "democracia racial". Sendo assim, compreender negritude e branquitude, de acordo com estes autores, auxilia na necessária ruptura com o movimento hegemônico que silencia os debates étnico-raciais nos contextos internos e externos à universidade, bem como provoca o senso de entendimento dos privilégios e seus desequilíbrios ainda muito presentes na sociedade brasileira.

Estabelecendo enfoque no debate das questões étnico-raciais em contextos educativos, considerando os eixos aqui em estudo, é fundamental destacar a sintonia deste trabalho com as leis 10.639/2003 e a lei 11.645/2008, sobre as bases de estruturação e aproximação da história e cultura afro-brasileira e indígena dentro da sala de aula como parte da educação para as relações étnico-raciais. Tais leis têm direta confluência com as lutas travadas pelos movimentos sociais negros e

indígenas brasileiros que reivindicam direitos e transformações há bastante tempo, principalmente nas articulações conduzidas no decorrer do século XX e que atualmente embasam os argumentos em busca de uma sociedade antirracista. Este tema tem centralidade nos estudos e discussões da professora Petronilha Gonçalves e Silva, importante intelectual negra da contemporaneidade no Brasil e América Latina[4], cuja sua experiência no âmbito da educação propõe a reflexão ininterrupta sobre as questões étnico-raciais. Vale ressaltar que os trânsitos de implementação e trabalho sobre a Lei 10.639/2003 tem enorme potência devido ao trabalho da professora Petronilha como conselheira da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação/CNE, na gestão 2002-2006. Na condição de relatora do conselho, trouxe o balanço[5] das contribuições, mapeamentos e encaminhamentos relacionados aos desafios dos efeitos da lei no cotidiano da educação brasileira. Um dos pontos argumentativos da SILVA (2007) enfatiza que:

> A educação das relações étnico-raciais tem por alvo a formação de cidadãos, mulheres e homens empenhados em promover condições de igualdade no exercício de direitos sociais, políticos, econômicos, dos direitos de ser, viver, pensar, próprios aos diferentes pertencimentos étnico-raciais e sociais. Em outras palavras, persegue o objetivo precípuo de desencadear aprendizagens e ensinos em que se efetive participação no espaço público. Isto é, em que se formem homens e mulheres comprometidos com e na discussão de questões de interesse geral, sendo capazes de reconhecer e valorizar visões de mundo, experiências históricas, contribuições dos diferentes povos que têm formado a nação, bem como de negociar prioridades, coordenando diferentes interesses, propósitos, desejos, além de propor políticas que contemplem efetivamente a todos (SILVA, 2007. p.2).

Percebe-se que a autora reitera a necessidade de engajar a sociedade como um todo a prestar atenção no tema das questões étnico-raciais em outros âmbitos da sociedade. Vale destacar que tais modos de interação são motivados pelo legado de lutas e conquistas dos movimentos sociais brasileiros pelos quais acolheram/acolhem e reconhecem as potencialidades das intelectualidades negras preocupadas com pautas de valorização da população negra por uma via impulsionada pela educação. A recapitulação desses legados argumentadas por SILVA (2017) nos relembra que:

> As reivindicações e propostas dos movimentos sociais, notadamente do Movimento Negro brasileiro, têm atuado nesse sentido. Ao longo do século XX, diferentes iniciativas foram tomadas, pelo Movimento Negro, a fim de fortalecer negros e negras, por meio inclusive dos

[4] Um panorama da trajetória de lutas e formações da professora Petronilha pode ser assistida na entrevista disponível em: https://youtu.be/JJsdE3NgxR8, acesso em 11 out 2021. Suas preocupações relacionadas às lutas antirracista foram expressadas em palestra online, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YBs5nTnvhHo. Acesso em 11 out 2021.

[5] As informações destas análises estão disponíveis em: https://www.geledes.org.br/cne-relatorio-de-petronilha-beatriz-goncalves-e-silva/. Acesso em 8 mai. 2021.

> currículos escolares. Professoras e professores negros, incluíram em suas classes, informações e estudos sobre história dos negros, sobre suas manifestações culturais, além de não descuidarem do fortalecimento da autoestima e da afirmação da negritude. Cabe aqui sublinhar que o Movimento Negro tem construído diferentes e amplos sentidos para negritude, desde o sentimento de sentir-se parte do Mundo Africano — culturas e histórias do Continente, bem como da Diáspora — até as exigências, por meio de políticas públicas institucionais e de Estado, de reconhecimento e tratamento equânime de sua cidadania, enquanto negros, descendentes de africanos. (SILVA, 2017. p.27)

Essa trajetória de lutas e conquistas ajudam a justificar o esforço intermitente dos movimentos sociais para reparação das lacunas deixadas pelas ações violentas da branquitude no que se refere às constantes modalidades de apagamento, extermínio, invisibilizações e silenciamentos de importantes vozes negras de diferentes campos do saber. Exigir e orientar-se constantemente por políticas públicas sérias de fortalecimento de ações afirmativas é garantir que as próximas gerações possam construir e ampliar as chances de acesso, circulação e representatividade em espaços que ainda predominam o desequilíbrio de vagas para estudantes, professoras/es e profissionais negras/os de diferentes áreas. Esse é o sentido de resistência que evoca um trabalho de transformação sociocultural antirracista.

Considerações finais

Os estudos etnomusicológicos pelo viés das intelectualidades negras vêm proporcionando a mim o encontro de importantes marcos teóricos que oferecem possibilidades mais direcionadas às demandas previstas pelas questões étnico-raciais e ações afirmativas. Por esta mesma razão percebo como necessária a ampliação do acesso as literaturas de intelectuais negras e negros em todos os níveis educacionais, incluindo as produções da etnomusicologia produzida por acadêmicas/os negras/os no decorrer de várias décadas, que ainda não alcançam a devida projeção principalmente no sul global. Assim sendo, é importante ressaltar sobre a potência que os estudos etnomusicológicos possui para aliar-se e dinamizar proposição de práticas tanto no âmbito educacional quanto em espaços voltados à projetos sociais, por exemplo, graças a capacidade de discutir temas emergentes em espaços onde necessita reiterar ou iniciar debates pertinentes como é o caso das questões étnico-raciais em música.

Referências

BRASIL. *Lei nº 10.639, de 09 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. Brasília, DF: Diário Oficial da República Federativa do Brasil, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm. Acesso em 16 out. 2021.

BRASIL. *Lei no 11.645, 10 de março de 2008*. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 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 República Federativa do Brasil. Brasília, DF: 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 16 out. 2021.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira. 1968.

JACINTO, Luís César Rodrigues. *Saberes de resistência, identidades e pertencimentos no sul do Brasil*. Bagé, 2019. Dissertação de Mestrado. UNIPAMPA. Disponível em: https://repositorio.unipampa.edu.br/jspui/handle/riu/4748. Acesso: 17 out. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MUNANGA, K. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista de Antropologia*, São Paulo, [S. l.], v. 33, p. 109-117, 1990. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1990.111217. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217. Acesso em: 17 out. 2021.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo poético e etnomusicologia negra: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*. Porto Alegre, 2020. Tese de doutorado UFRGS. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/213597. Acesso: 17 out. 2021.

SILVA, Tiago Rosa da. *Vivências e experiências associativas negras em Bagé-RS no Pós-abolição: imprensa, carnaval e Clubes Sociais Negros na fronteira sul do Brasil - 1913-1980.* Pelotas, 2018. Dissertação de Mestrado. UFPEL. Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4367. Acesso: 17 out. 2021.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. *Educação*, v. 30, n. 3, 14 mar. 2008. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2745. Acesso: 17 out. 2021.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: O LEGADO INTELECTUAL NEGRO DO SUL DO BRASIL.

GT 10 - ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTOS E LEGADOS.

Pedro Fernando Acosta da Rosa[1]
pedroacosta26@hotmail.com

Resumo: Nascida no interior da Etnomusicologia Brasileira, a Etnomusicologia Negra objetiva, entre outras ações, destacar à produção de conhecimento das pessoas negras e seus saberes comunitários quanto acadêmicos na pesquisa e luta contra o racismo. Desde sua emergência em 2019 no IX ENABET, tem sido um agente e voz importante dos pesquisadores negros e negras no Sul do país. Em comemoração aos 50 anos da evocação do Vinte de Novembro como dia Nacional da Consciência Negra em Porto Alegre em 1971 pelo grupo Palmares e seu líder Oliveira Silveira (OLIVEIRA, 2003) a Etnomusicologia Negra afirma-se como parte e continuidade desse legado mostrando como emerge e porque nasce em um dos estados mais racistas do Brasil.
Palavras Chaves: Etnomusicologia Negra; J.H Kwabena Nketia; luta política cultural.

Black Ethnomusicology: the black intellectual legacy in southern Brazil.

Abstract:
Born within the Brazilian Ethnomusicology, Black Ethnomusicology aims, among other actions, to highlight the production of knowledge of black people and their community as well as academic knowledge in research and the fight against racism. Since its emergence in 2019 at the IX ENABET, it has been an important agent and voice of black researchers in the South of the country. In commemoration of the 50th anniversary of the evocation of November Twenty as the National Day of Black Consciousness in Porto Alegre in 1971 by the Palmares group and its leader Oliveira Silveira (OLIVEIRA, 2003) Black Ethnomusicology asserts itself as part and continuity of this legacy showing how it emerges and why it is born in one of the most racist states in Brazil.

Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

Key words: Black ethnomusicology; J.H Kwabena Nketia; cultural political struggle.

[1] Professor de música da rede municipal e estadual de educação em Porto Alegre, músico, compositor, pagodeiro, especialista em Educação Musical, Mestre e doutor em Etnomusicolgia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pós- doutorando em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e apresentador do programa de Rádio RWTUCA no canal do YouTube.

Introdução

O assassinato brutal e racista de João Alberto Silveira Freitas[2] (o Nego Beto), um homem negro que foi abatido como animal por dois seguranças brancos dentro de um supermercado em Porto Alegre, acontecido nas vésperas do 20 de Novembro em 2020 em meio a Pandemia do Covid 19, impulsionou uma série de protestos no Brasil e no mundo, e acabou revelando e confirmando a existência do terror racial e medo constante em que vivem a população negra no sul do país, e que foi denunciada a mais de 5 décadas pelo grupo Palmares e pelos inúmeros movimentos sociais negros durante o período escravocrata e no pós abolição no Rio Grande do Sul. Busco mostrar a emergência da Etnomusicologia Negra[3] como parte do legado de luta dos movimentos contra o racismo no sul do Brasil e ressalto o protagonismo da intelectualidade negra sulina na intenção de reparar o silêncio, a invisibilidade e mostrar a contribuição indispensável da região sul e da sua intelectualidade na luta contra o racismo e afirmação da negritude, bem como seus valores e saberes que podem contribuir à universidades pública brasileira e coletivos negros.

Para tal, começamos lembrando que a implementação das cotas raciais no sul do Brasil fortaleceu e nos auxiliou na luta contra o racismo como estudantes negros quando chegarmos à pós-graduação, eu, Gabriela Nascimento Luz e Miriam Oliveira como membros das comunidades negras de Porto Alegre, e também como pessoas que fazem música e são professores (as) da educação básica e atuaram e atuam em projetos sociais, seja ele religioso, político ou social. Mesmo que não tenhamos sido cotistas, construímos nossos percursos em cursos de licenciatura das universidades privadas, no meu caso, tive que trabalhar primeiro, e entrar na graduação aos 29 anos e terminá-la em 2011 aos 31 anos, uma regra para maioria dos negros no sul do país da minha geração.

Logo inseridos na pós- graduação em música atuamos juntos entre 2014 e 2020 como alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e fomos descobrindo nas

[2] Manifesto dos advogados da família de Nego Beto disponível em https://www.conjur.com.br/2021-abr-01/assassinato-beto-freitas-morte-cao-manchinha. Acesso em 4 set. 2021.

[3] Hoje a Etnomusicologia Negra é um coletivo de pessoas negras em sua maioria, formada por Pedro Acosta, Miriam Oliveira, Gabriela Nascimento, Antoniel Lopes, Júlio Henrique Moraes, Tainara Machado e Rafael Norberto aliado não negro que tem convergido com nossas lutas, pesquisas e tem valorizado a produção de conhecimento negro.

conversas nos corredores, no percurso da pesquisa, nas leituras de etnografias musicais, nas formações de relações étnico raciais, nos seminários, nas disciplinas com tópicos em Etnomusicologia e pesquisa em música, nos encontros do GEM (Grupo de Estudos Musicais da UFRGS coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas) e o grupo ETNOMUS UFRGS (Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina coordenado por Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga) nos proporcionaram o acesso aos clássicos da produção do conhecimento negro[4] dos Estados Unidos e do continente africano na Etnomusicologia/Musicologia.

Porém, fomos percebendo que deveríamos fazer mais, e então, fomos vendo a agência acadêmica da população negra e impulsionados pela lei 10.639/2003 que trata da obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana nos currículos escolares e os inúmeros espaços criados pela militância negra em conferências, associações, espaços políticos entre outros vimos a necessidade de valorizar essa produção na área da música, em especial, na Etnomusicologia/Musicologia.

A partir disso, começamos a buscar trabalhos de pessoas negras na Etnomusicologia, Educação Musical e da pesquisa em música fora do Brasil através das redes sociais, sites de internet e fomos tendo não apenas acesso a nomes tais como Mellonee V. Burnim, Kazadi Wa Mukuna, Lester Monts, Kyra Gaunt, Kwasi Ampene, Eillen M. S Hayes, J. H. Kwabena Nketia, Portia Maultsby, Jacqueline Djedje, Jean Kidula, Eurides de Souza Santos, entre outras, mas também uma vasta produção em diferentes campos e áreas do conhecimento, algo que nos surpreendeu, pois imaginávamos que éramos poucos, mas descobrimos que somados a produção negra nos Estados Unidos e no continente africano, e os inúmeros outros autores espalhados pela diáspora negra éramos muitos.

Então, podemos dizer que estávamos em uma conjuntura sendo parte da história e de uma nova geração de pessoas negras dos estudos em música profundamente impactada pelas cotas raciais, ações afirmativas e pelo acesso a rede de informações sobre pesquisas acadêmicas nos bancos de dados das principais universidades do mundo pela UFRGS.

[4] Considero produção de conhecimento negro todo e qualquer obra musical, literária, filosófica, política, social ou comunitária que destaque o protagonismo negro,

Nos demos conta que precisávamos apresentar no IX ENABET algo juntos e enviamos a proposta do Painel de Etnomusicologia Negra e percebemos que uma alvitrada daquelas ainda não tinha emergido. Destacamos em nossas apresentações Stuart Hall, Paul Gilroy, Ângela Davis, Asante entre outros como clássicos e também reconhecemos o legado de J. H. Kwabena Nketia e a da Professora Eurides de Souza Santos da Etnomusicologia.



Fonte: Montagem produzida pelo autor.

No dia do evento observamos que estavam na audiência pessoas importantes da Etnomusicologia no Brasil e no mundo, e que colaboram para pesquisa acadêmica em música tais como Maria Elizabeth Lucas, Reginaldo Gil Braga, Ângela Lühning, Luciana Prass, Marília Stein, Luana Zambiazzi dos Santos, Edwin Ricardo Pitre-Vásquez e Eurides de Souza Santos, mediadora convidada por nós para fazer parte do painel de Etnomusicologia Negra como ex-presidente da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) e primeira mulher negra formada em Etnomusicologia no Brasil como mediadora do painel, entre outras pessoas. Nossa sala estava lotada e alguns participantes ficarem do lado de fora da sala, mas ouvindo nosso painel.

Lembramos da emoção dos presentes, o reconhecimento público e solidariedade acadêmica com nossa proposta, tivemos a certeza que estávamos produzindo algo novo, feito por estudantes negros da Etnomusicologia/Musicologia. Naquele momento todo um legado

era continuado e emergia, e os ensinamentos de Oliveira Silveira sobre o grupo Palmares em um dos textos clássicos da negritude brasileira que marcaram o inicio do debate sobre ações afirmativas presente no livro ***Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*** organizado pela professora gaúcha, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva **e** Valter Roberto Silveira (2003) o músico-poeta e escritor **a**firma.

> O Grupo Palmares primou sempre por um detalhe: ser formado exclusivamente por negros. Com isso, a iniciativa, as ideias e a prática do Vinte se constituem criação inequivocamente negra, emergindo da própria comunidade negra e seguindo caminhos próprios, com suas próprias forças e fragilidades (Oliveira Silveira, 2003, p. 35).

Nós formamos naquele momento o nosso quilombo e nos organizamos como o grupo Palmares com nossas "forças e fragilidades" no painel e expressamos nossa força que estava em contato com a produção de conhecimento negro em diferentes áreas e nos impulsionavam a assumirmos o compromisso de construir uma proposta focada na valorização dessa produção no Brasil, destacando o campo acadêmico e comunitário, trazido para etnomusicologia que nós demos o nome de Negra, sem medo dessa palavra como bem nos ensinou o poeta Cuti em seu artigo ***Quem tem medo da palavra negro*** (SILVA, 2010). Já a fragilidade nós sentíamos, pois éramos estudantes, eu em fase final e Miriam e Gabriela em fase inicial da formação em etnomusicologia/musicologia que arriscavam-se a propor e reivindicar uma agência e uma agenda que diante do lugar que ocupávamos como estudantes, poderia não ser acolhida pelos pares de pesquisadores (as) experientes e associados da ABET mas, para a nossa surpresa, foi justamente o contrário, tivemos o apoio da audiência e de pessoas que construíram as bases da Etnomusicologia no Brasil.

Como a Etnomusicologia Negra emerge

Ao iniciar o doutorado em Etnomusicologia em 2016 percebi que havia uma série de pessoas que davam continuidade ao legado do grupo Palmares e no trabalho de Oliveira

Silveira, tendo a roda de poesia do Sopapo Poético[5] como motivador para consciência racial. Naquele espaço, observando as narrativas apresentei o artigo ***Uma Grande Jam": Afrocentricidade, Agência e Protagonismo Negro no Sarau Sopapo Poético em Porto Alegre/RS*** *no VIII ENABET em 2017*. Nesse texto, tratamos das minhas impressões iniciais no Sopapo Poético e do quanto a perspectiva da afrocentricidade do Ciclo da Temple University liderado por Molefi kete Asante e o seu conceito de agência (ASANTE, MAZAMA, 2005), seria fundamental na etnografia musical que estava sendo empreendida.

Sendo que foi na esteira dessa ação e ao conhecer mais intensamente o trabalho do grupo Palmares que propôs, o Vinte de novembro como dia Nacional da Consciência negra em 1971 e da sua influência e inspiração na formação de grupos como o Coral do CECUNE (Centro Ecumênico de Cultura Negra)[6], o Grupo de Teatro Caixa Preta[7] (LOPES, OLIVEIRA, 2010) e o Encontro de Matriz Africana, assim como o Sopapo Poético dos quais realizava trabalho de campo etnográfico. Notei a importância das artes performáticas negras, incluindo a música negra no sul ligada a tradição de matriz africana advinda das casas de religião e da valorização da cultura negra no sul do Brasil chamada de afro-gaúcha. Portanto, a partir dessa pesquisa fomos provocados a construir o nosso próprio projeto de intervenção social a Etnomusicologia Negra emerge como parte inequívoca desse legado de luta negra em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul.

Posso dizer, que ao me aproximar e aprofundar meu entendimento do Sopapo Poético e sua rede de ações, não imaginava acabar a partir da experiência do protagonismo negro desenvolvido pelo grupo e pela aproximação de intelectuais que participaram e fundaram a roda de poesia do Sopapo tais como Pãmela Amaro, mestra em Educação; Lilian Rocha, escritora, musicista como gosta de ser chamada e poeta; Naira Silveira, filha de

[5] Coletivo formado por pessoas negras, tendo músicos, poetas, escritores e formado por uma audiência de maioria negra. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCt2pfyVXtKpHom6bC9jaW9g/featured acesso em 4 set. 2021.

[6]Entrevista que conta a história do Coral do CECUNE. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sKijWK8xtPU acesso em 4 de set. 2021.

[7] Grupo de teatro negro conhecido nacionalmente dirigido e iniciado por Jésse Oliveira e Vera Lopes, responsável pela formação de atores negros e negras, formação de público e organizador de inúmeros encontros de performances negras entre os anos 2009 e 2012. Disponível em http://grupocaixa-preta.blogspot.com/. Acesso em 04 set. 2021.

Oliveira Silveira; o músico-poeta Vladimir Rodrigues e Jorge Onifade, entre outras, iria emergir a Etnomusicologia Negra.

A ideia de Etnomusicologia Negra vai criando corpo na medida em que nossa percepção da literatura negra, ou a produção de conhecimento negro poderia ser destacada em nossos trabalhos e nas monografias, dissertações e teses da etnomusicologia feito por negros e negras, bem como não negros, podendo estar em destaque durante todo o texto fazendo o protagonismo negro operar na teoria, e não apenas no relato da experiência etnográfica como era comum na área, mas também nos referenciais teórico-metodológicos do trabalho trazendo as contribuições e reflexões nos campos nos quais os negros e negras atuavam com forte presença, tais como a Afrocentricidade (ASANTE, 2014) Epistemologias do Sul (GOMES, 2009) entre outras que orientam muitas de nossas produções teóricas no Brasil, exceto, a perspectiva da afrocentridade, ainda marginal em nosso campo.

Ao encontrar duas mulheres negras dos quais tive o prazer de ajudar na formação intelectual e aprender com elas, alinhou nossos interesses como estudantes, intelectuais negros e negras que emergem da própria comunidade negra no sul do país, um pagodeiro, uma sambista e uma evangélica em formação etnomusicológica na UFRGS.

Orientações da Etnomusicologia Negra

A Etnomusicologia Negra tem como um de seus métodos o trabalho de campo etnográfico ou cartográfico, ou qualquer outro que possa destacar o engajamento social, a reflexão em relação ao lugar da pessoa que pesquisa, a relação interdisciplinar e transdisciplinar buscando proporcionar o contato com as experiências culturais e musicais negras, assim como auxiliar na aproximação desse legado da luta política cultural no Brasil, na África e na diáspora negra aos estudantes da Etnomusicologia e pesquisadores (as) em geral, mas com atenção especial aos estudantes negros.

Neste sentido, essa proposta busca utilizar-se das categorias analíticas construídas historicamente pelos movimentos sociais negros no campo das ciências sociais e humanas através de seus pesquisadores e pesquisadoras negras, tendo os fóruns de discussão da

temática tais como ABPN (Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as) e Antropologia negra da ABA (Associação Brasileira de Antropologia) entre outras como fontes para encontrar autores negros e negras, colocando os iniciantes no campo da Etnomusicologia no Brasil e que ainda não conhecem as entidades negras organizadas no mundo acadêmico em contato com essas.

Nossa proposta é aberta às contribuições teóricas da Afrocentricidade, Epistemologias do Sul, Estudos Pós Coloniais, Estudos Culturais, Interseccionalidades entre outras com sólida produção de conhecimento. Em razão das complexidades que envolvem cada uma dessas, analisamos e entendemos que uma das pontes possíveis entre essas propostas teóricas feitas por negros é o posicionamento contra as agendas antinegra e racista como pauta comum.

Podemos mencionar que a preocupação metodológica de nossa proposta é dar atenção as categorias de raça, classe, gênero, religiosidade, sexualidade, geração, espaço ou território, deficiência dentre tantas outras, sem hierarquizar opressões tendo a música e o som como elementos que articulam essas categorias através do Sonicótipo Negro, que é "o conjunto de sons que determinam as escolhas de um indivíduo ou grupo formado por negros, expresso através de timbres, harmônias, melodias, ritmos, instrumentos musicais e vocais" (ROSA, 2020, p. 41).

Assim, sabemos que uma proposta teórico-metodológica da Etnomusicologia Negra não é alicerçada apenas no trabalho de campo, mas também, no sentido prático de atuação na luta antirracista, no fortalecimento das comunidades negras e das agendas afirmativas que buscam corrigir os efeitos do racismo, da escravidão e do legado roubado da história negra e suas contribuições para o campo de conhecimento humano antes, durante e depois da pesquisa.

Podemos dizer que temos alguns trabalhos ou clássicos que são blocos de sustentação de nossa proposta entre eles o empreendido por J. H. Kwabena Nketia (NKETIA, 1990) e sua noção de nexus:

> Por relações de nexus eu quero dizer as relações que são mantidas entre a música e qualquer coisa que esteja integralmente ou epifenomenalmente ligada a ela. Assim, pode-se examinar o nexus entre música e comportamento institucionalizado, entre música e funções institucionais, ou entre música e diferentes domínios da atividade humana, tais como culto religioso, atividades políticas e econômicas, e assim por diante (NKETIA, 1990, p.87)[8]

Essa noção do etnomusicólogo, educador musical, pesquisador negro, africano e ganense que empreendeu todo um trabalho por décadas no continente africano serve-nos e nos servirão de inspiração, assim como seus textos sobre etnomusicologia, Musicologia Africana e educação musical. Reconhecermos seu legado como importante para luta política cultural negra na África e na diáspora negra, pois influenciou gerações de intelectuais da música espalhados pelo mundo.

O texto, artigo, monografia, dissertação ou tese, bem como filme, documentário, podcast ou outra forma de divulgação da Etnomusicologia Negra pode incluir autores brancos, desde que compreendam a luta e a agência do negro, no sentido de fortalecer as pautas antirracistas e que faça a denúncia e o reconhecimento do impacto negativo da branquitude na vida da população negra. Já os dados empíricos do trabalho de Etnomusicologia Negra podem ser os mais diversos, passando por filmes, livros, documentos dos movimentos sociais negros, coletivos negros, comunidade negra rural ou urbana, virtual, rodas de poesias e música, peças de teatro, dança, artes plásticas, poesia entre inúmeras outras não mencionadas, nos quais as pessoas negras estejam em atuação musical ou performance, seja no tempo presente, no passado ou então no futuro ficcional, assim como na atuação nas esferas públicas e privadas, principalmente aqueles músicos que exerceram destaque nas políticas culturais.

No caso específico da música, uma Etnomusicologia Negra olha para presença negra em espaços legitimados como sendo de matriz ou orientação africana, tendo como exemplos, terreiros, escolas de samba, bailes black/charme, funk, rodas de capoeira, samba, pagode,

[8] Do original By nexus relationships I mean the relationships that are maintained between music and anything that is integrally or epiphenomenally linked to it. Thus one can examine the nexus between music and institutionalized behavior, between music and institutional functions, or between music and different domains of human activity, such as religious worship, political and economic activities, and so on.

saraus negros e periféricos. Incentivamos que também olhem para lugares em que a presença negra e sua contribuição também se dá, tais como espaços de religião evangélica (OLIVEIRA, 2018), católica (SANTOS, 1998) kardecista, rock, metal, regionalismo, nativismo, coletivos de LGBTQI+, coletivos de mulheres vitimas de violência (LUZ, 2020), espaços prisionais, na educação como o ensino das relações etnorraciais entre outros.

Procuramos o diálogo com outras áreas para estabelecermos pontes, rotas, caminhos e trilhas, mas especialmente fazermos nexus com a educação musical, na tentativa de auxiliar na inscrição de nova história da música que contemple as contribuições de negros e negras como parte fundamental pra popularização do ensino de música em escolas públicas e privadas, bem como associações comunitárias e do associativismo negro.

A Etnomusicologia Negra visa apoiar aqueles estudantes que com o seu próprio *pretuguês*, como dizia Lélia Gonzalez (BAIRROS, 2000) e com seus saberes produzem trabalhos acadêmicos criativos, inovadores na forma e no conteúdo com simplicidade e humildade fazendo aquilo que era possível fazer. Para tal, o acolhimento e solidariedade com nossos estudantes e aqueles que nos procuram com a intenção de aprender as manhas e artinhas do sistema acadêmico, é maior do que o objetivo de excelência acadêmica. Por isso, tentamos ensinar a partir de nossa experiência como estudantes, tentando tornar esse rito de passagem pela universidade menos doloroso, vendo a potência de nossos trabalhos e legados.

Assim ao criarmos, inventarmos e trazermos a Etnomusicologia Negra para o debate das ciências sociais e humanas através da ABET em 2019, afirmá-la na tese de doutorado (ROSA, 2020), na elaboração do manifesto do coletivo MWANAMUZIKI (2020)[9] e nas inúmeras lives que desenvolvemos durante a pandemia, bem como orientações de graduação e pós- graduação dos estudantes negros e não negros que participamos foram e são contribuições que emergem inicialmente do sul do país, em especial do departamento de música da UFRGS e dos movimentos sociais negros tanto acadêmico quanto comunitário. E não poderíamos fazer tudo isso, se não tivéssemos todo esse legado intelectual negro como bloco de sustentação.

[9] Coletivo formado por pessoas negras que fazem pesquisa em educação musical, etnomusicologia, musicologia, entre outras, coordenado pela professora da Universidade Federal do Paraíba Eurides de Souza Santos.

Considerações

Mostramos neste artigo que na região sul do Brasil, o movimento negro é atuante e tem um legado intelectual que vem denunciando o racismo há muito tempo. Ressaltamos o papel importante da Universidade em nossa formação, como a Etnomusicologia Negra emerge, seus passos e percursos, bem como as orientações que damos às pessoas que querem aventurar-se nessa jornada. Consideramos que todo projeto brasileiro voltado a negritude e que se diz emancipatório, tem que conhecer o legado de Oliveira Silveira no Brasil e dos intelectuais do Rio Grande do Sul, senão terão uma dívida histórica com a luta dos movimentos sociais negros.

Escolhemos o Oliveira Silveira e destacamos o músico-poeta, professor, pesquisador, escritor brasileiro e negro, mas poderíamos ter escolhido Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, Luiza Bairros, Fernanda Oliveira, Maria Conceição Fontoura, Karen Santos, Antônio Carlos Côrtes, Antônio Matos, entre outros tantos que nos últimos 50 anos vem sendo responsáveis por ajudar a construir uma nova história do negro no Sul do Brasil.

Sendo assim, reconhecer a produção teórica e militante sulina, abre brechas para conhecermos outros intelectuais negros que vem lutando contra o racismo e alinhados com a valorização da negritude, mas que são muitas vezes desconhecidos nos círculos universitários do centro do país e pela militância negra. Então, convidamos a comunidade acadêmica a conhecerem as vozes, os corpos negros e suas produções de conhecimento feitas por essas terras mais ao sul do país e dos quais a Etnomusicologia Negra é herdeira.

Referências:

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: A teoria da mudança social**. Ed. Afrocentricty Intenational, Philadelphia, 2014.

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of Black Studies**. California: Sage Publications, 2005. 543 p.

BAIRROS, L. **Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994**. Afro-Ásia, *[S. l.]*, n. 23, 2000. DOI: 10.9771/aa.v0i23.20990. Disponível em://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20990. Acesso em: 8 ago. 2021.

COLETIVO MWANAMUZIKI. **Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música**. Disponível em: https://www.abet.mus.br/notas-e-manifestos/. Acesso em 22 de junho de 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação.** Editora Vozes, Petrópolis, 2019.

LOPES, Vera; OLIVEIRA, Jessé (Org.). **Revista Matriz. Uma revista de arte negra**. Edição Grupo CaixaPreta. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 42- 54, 2010.

LUZ, Gabriela Rodrigues do Nascimento. Música entre lágrimas: um estudo Etnomusicologia sobre musicistas vítimas de violência doméstica. 119f. 2020. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

NKETIA, J. H. Kwabena. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization. **Ethnomusicology,** v. 34. n.1, winter, p. 75-97, 1990.

OLIVEIRA, Miriam**. Black Gospel: Um Estudo Etnomusicológico com o Grupo Family Soul do Rio Grande do Sul.** 2018. 104 f. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da Rosa. O Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra**: Agência, Performance, Musicalidade e Protagonismo Negro em Porto Alegre**. 340 f. 2020. Tese (Doutorado)- Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SANTOS, Eurides de Souza**. A Música de Canudos**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1998. 190 p.

SILVA, Luiz (CUTI). **Quem tem medo da palavra negro**. Revista Matriz, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org**.). Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica.** Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. 262 p.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo. In: Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Org**.). Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e

Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003, p. 21-42.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: UM OLHAR FEMININO SOBRE A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO DAS MULHERES NEGRAS

GT 10 – ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO

Gabriela Nascimento (UFBA)

gaby.canta@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação tem como objetivo apresentar a *Etnomusicologia Negra* através de uma lente feminina sobre o fazer musical de mulheres negras (em sua grande maioria periférica) dentro e fora do nosso país. Através da literatura feminina negra nacional e internacional de etnomusicólogas (o) e profissionais de diversas áreas, procurarei evidenciar o que vem sendo desenvolvido pelos profissionais músicos ou não, que percebem esse universo musical feminino como mais um universo de expressão e exclusão, limitação e opressão de corpos femininos pretos na execução de suas habilidades musicais.
Palavras-chave: Etnomusicologia Negra- Gênero- música-preconceito.

BLACK ETHONOMUSICOLOGY: A FEMININE VIEW ON THE KNOWLEDGE PRODUCTION OF BLACK WOMEN

Abstract: This paper aims to present Black Ethnomusicology through a female lens on the music making of peripheral black women inside and outside our country. I will try to give light to what has been developed by professional musicians or not, who perceive this female musical universe as another universe of expression and exclusion of limitation and oppression of black female bodies in the performance of their musical skills.
Keywords: Black Ethnomusicology- Gender- Music- Prejudice.

Introdução

Mulher negra, cantora, professora, quarenta e quatro anos, mãe de quatro filhos, nascida e criada dentro de umas das periferias da grande Porto Alegre. Ao vasculhar minhas memórias lembro da criação que tive. E nesse texto trago um pouco de minhas *escrevivências*

((**EVARISTO**[1]**,** 2005) compartilhando um pouquinho de minha história com vocês, queridos leitores. Meu pai já falecido era muito amoroso comigo e com minha irmã, entretanto, severamente violento com minha mãe. Confesso que nunca consegui entender bem esses dois lados que ele apresentava. Hoje, através da maturidade da idade e fazendo uso de muitas leituras e reflexões sobre todo o sistema patriarcal que insiste na subordinação de corpos femininos, consigo ter compreensão sobre tais atitudes. Rigidez a parte, lembro-me de seus conselhos em relação à importância dos estudos para o nosso futuro. Bem, não segui os conselhos dele e com vinte anos já tinha três filhos. Fato que infelizmente, acontece com a grande maioria das mulheres pertencentes à mesma condição social que a minha. Felizmente, em meio a tantos percalços consegui furar os "bloqueios" sociais e hoje, estou doutoranda pela Universidade Federal da Bahia, em Salvador. O caminho, não foi nada fácil... Mas, sempre tive a música como companheira durante minha trajetória de vida. Afinal, trago comigo a habilidade musical do canto, desde criança. Essa, me trouxe muitos desafios durante minha trajetória, conforme conto em minha dissertação de mestrado em etnomusicologia, defendida pela Universidade Federal do Rio grande do Sul (**NASCIMENTO,** 2020). Com muita dificuldade e passando por todas ás violências sociais inerentes ao universo de uma mulher negra periférica, conclui minha graduação em biologia em uma faculdade "particular" em 2016 e adentrei ás portas da universidade pública para fazer mestrado em Etnomusicologia/ Musicologia, na UFRGS, o ano, era 2018.

A profissão musicista nunca foi, e "ouso" dizer que, ainda, não é bem vista pela sociedade. Conforme descrevem em suas escritas Fabiane Behling Luckow[2] (2013) e Susan

[1] Optei por trazer o nome das autoras (e) negras (o) em negrito nessa escrita, para evidenciar a importância de suas contribuições intelectuais para a área da etnomusicologia.

[2] Fabiane Behling Luckow- Em seu artigo intitulado: *Chanteuses e Cabarés: performance, gênero e identidade na Porto Alegre no início do século XX*, onde a autora apresenta uma perspectiva feminista "branca" e traz como temática principal a música, performance e identidade de corpos femininos dentro dos Chanteuses e Cabarés na Porto Alegre nesse período. Através de fotos, entrevistas e arquivos, a pesquisadora, consegue dar um panorama da imagem da mulher musicista perante a sociedade naquela época. O fazer musical, não era visto como trabalho e arte, mas sim, como prostituição. Rótulo preconceituoso que respinga até hoje em nós. Os apontamentos da pesquisadora ajudaram-me na compreensão da visão dúbia que as mulheres cantoras, ainda hoje, ocupam na sociedade. E isso, pode "ajudar" a explicar o porquê, muitas de nós sofremos violências de todas as espécies ao exercermos nossas habilidades musicais.

MaCClary[3](1991). Essas percepções sociais, me entristecem profundamente...Infelizmente, nossas aptidões musicais em pleno século XXI, ainda, não são vistas como arte para quem não consegue transcender este estereótipo.

Desenvolvimento

Antes de entrar na pós-graduação em etnomusicologia, sempre me fazia a seguinte pergunta: O que uma bióloga, cantora de música popular vai fazer na pós-graduação na área de música? Visto que é sabido que essa área é extremamente elitista e cultua os padrões hegemônicos "brancos" da música européia. Como a leitura de partituras, por exemplo. Ainda bem que contrariando os padrões normativos da música de concerto, deparei-me com a apaixonante área. As amplas possibilidades de discussão desse universo levaram-me a optar por pesquisar sobre um assunto que dialogava e muito, com a minha realidade. Durante muitos anos fui vítima de violência doméstica e social pela não aceitação do "outro" ao exercer minhas habilidades musicais. O não entendimento de tais atitudes me deixou intrigada e afastada durante muitos anos de minha função artística. No mestrado tive a oportunidade de finalmente, dissertar sobre. Foi aí que, ocupando meu espaço de direito dentro de uma instituição pública, escrevi meu trabalho. Carregando o título: *Música entre lágrima: Um estudo etnomusicológico sobre mulheres musicistas vítimas de violência doméstica*, pude contar um pouco sobre o drama de quatro mulheres que tiveram que abandonar suas casas e carreiras musicais para viverem em uma ocupação e preservarem suas vidas, abrindo mão de suas profissões. O campo teve duração de um ano e meio, e até hoje, me pergunto: De onde tirei fôlego e tive estômago para ouvir os relatos de minhas interlocutoras? Talvez, tenha sido a resiliência de acreditar na pertinência do que escrevo.

Quando comecei a ter contato com ás literaturas para compor minha escrita sobre o referido tema, percebi que a grande maioria das escritas sobre música e ás violências sociais eram escritas em uma perspectiva de mulheres brancas, não que essas escritas não tenham legitimidade, mas entendo que nossas experiências como mulheres negras artistas, também precisam ser compartilhadas. Penso que trazer á tona nossas realidades de vida através de uma

[3] - A musicóloga Susan MaCClary, que também, escreve e fomenta discussões sobre a visão distorcida que nós mulheres musicistas temos perante a sociedade afirma que "As mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade" (MaCClary, 1991, p. 151).

escrita performática **(LAGO,** 2015) simples, clara e objetiva é nosso maior desafio enquanto intelectuais negros em plena produção de conhecimento científico. A etnomusicologia é um campo minado (**NASCIMENTO,** 2020) inclusive, para desconstruir o próprio teor branco colonial do termo "etno." Nesse sentido, todo cuidado é pouco, pois, a qualquer momento, podemos "esbarrar" em questões complexas que devem ser percebidas para além do senso comum social. Quando escolho falar sobre música e todos os atravessamentos sociais inerentes a esse ofício em uma esfera feminina, dou muitos passos para trás, e percebo que o assunto gênero e feminismo vai muito além de uma denominação biológica como tão bem é escrito Joan Scott [4] (1989). Ao ter entendimento sobre questões tão complexas que atingem nossos corpos femininos pretos, reitero o conceito de **Jurema Werneck** (2009) que tão bem nos lembra, "Nossos passos vêm de Longe"! E, de tão longe, que fazem parte da cultura milenar no machismo estrutural enraizado em nossa sociedade. A mesma sociedade que tenta fazer com que nós, mulheres negras sejamos limitadas em nossas ações de pensamentos e escritas no mundo acadêmico.

Logo, ao tecer meu lastro teórico não só para minha dissertação de mestrado, mas para tantas outras escritas que venho desenvolvendo durante minha "estadia" dentro da pós-graduação, procurei fazer uso de uma *Etnomusicologia Negra*, projeto inicialmente apresentado, pelo **Dr. Pedro Fernando Acosta (**2020), a **Mestra Miriam Oliveira (**2019**)**, e eu. A supracitada ideia foi apresentada no congresso ENABET em 2019 e realizado na cidade de Campinas/SP. Nesse evento contamos com participação de mulheres musicistas que foram presidentes da ABET (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMSICOLOGIA), **Eurides Souza**, Ângela Luhning, Maria Elisabeth Lucas, Luciana Prass, Maria Stein, entre pessoas importantes da área que assistiram ao painel *Etnomusicologia Negra*. Entendemos que o prefixo *etno* por si só já carrega um sentido colonizador, mas como não fomos "nós" que inventamos a "roda"... Tomo a liberdade de trazer essa nova visão para essa escrita e acrescento diálogos com a literatura etnomusicológica africana, afro-americana e brasileira.

A opção de incluirmos essa literatura na composição nosso referencial bibliográfico, é

[4] Joan Scott- Em sua escrita a autora traz uma perspectiva teórica feminista, através de variadas visões que apontam os atravessamentos sociais de raça, classe, sexualidade e opressões que pesquisadores e historiadores discutiram em suas pesquisas já naquela época como uma questão a ser analisada e pensada como urgente.

porque entendemos, que as nossas reflexões apontam para a necessidade de novos olhares sobre a pesquisa e a literatura negra na tentativa de construir uma etnomusicologia de referência negra para etnomusicólogxs negrxs e seus aliados. A necessidade aqui, não é abandonar a experiência e o trabalho tanto teórico, epistemológico, prático entre outras ações já desenvolvidos pela etnomusicologia brasileira, feita em sua maioria, por etnomusicologxs brancos, mas sim, apontar novos "pares" intelectuais que podem nos ajudar a dialogar e a pensar sobre as mulheres musicistas negras e toda complexidade que esse universo artístico acarreta para essas essas, indo além do que a "mídia social" nos apresenta.

Para dissertar sobre, escolhi como leitura inical, a pesquisadora **Eileen Hayes,** etnomusicóloga negra, professora do Departamento de Música da Universidade de Wisconsin-Whitewater, especialista em música afro-americana, teorias feministas, estudos em música e raça na cultura popular americana. Seus principais trabalhos são: *Ethnomusicology* and *Women and Music: the Journal of Gender and Culture,* também foi colaboradora na escrita do livro de Maultsby e Burnim, *African American Music: An Introduction* (Routledge, 2005). Entre outras obras, a pesquisadora apresentou artigos em várias conferências, incluindo a Society for Ethnomusicology, a College Music Society, Feminist Theory and Music, a Society for American Music, reuniões da German Musicological Society e o Center for Black Music Research. Ainda é co-editora com Linda Williams de *Mulheres Negras e Música: Mais do que o Blues* (University of Illinois Press, 2007) e foi indicada para o Prêmio do Livro Memorial Letitia Woods Brown 2008, patrocinado pela Associação de Histórias de Mulheres Negras (ABWH). Destarte, é notório que a supracitada está engajada em disseminar a importância da mulher negra em cenários músicais e evidenciar toda a complexidade social cercada de discriminações e invisibilidades intrísicas nesse território artístico.

Conheci a obra da professora logo no segundo semestre do mestrado, durante uma aula sobre a literatura que estava sendo produzida por etnomusicólogos da contemporaneidade. Lembro, que o primeiro fator que chamou-me atenção foi ela ser uma mulher negra, professora e etnomusicóloga. Realidades muito distantes de meu universo periférico, onde, a quantidade de professores negros que tive em minha trajetória estudantil, "não enchem os dedos uma mão". O segundo fator de curiosidade foi o primeiro contato visual com a capa do

livro. A cor purpura resulente, misturadas com o azul celeste que ilustrava a literatura, era uma espécie de convite, quase que irrecusável, para lê-lo. Meu entusiasmo deu-se porque em dois semestre era a primeira vez que eu estava diante de uma literatura que dialogava diretamente com o meu tema de pesquisa. O terceiro item marcante de meu encontro com a intelectual, foi a escrita do livro em inglês, idioma que eu estava introduzindo aos poucos, em meu cotidiano acadêmico. Logo, o desafio estava posto e a tarefa era decifrar o que diziam aquelas intrigantes linhas, já que a tarefa culminava na entrega de uma resenha crítica sobre o assunto, na semana seguinte. Devo confessar, que **Hayes** foi uma grande motivadora para o começo de minhas leituras nesse idioma tão complexo e de grande importância para os estudantes da pós- graduação. Foi uma semana bem tensa.

Quando falamos de estudos, o tempo pode ser nosso aliado, ou nosso inimigo, depende de como olhamos para a situação. Bom, eu tinha um livro de 177 páginas em inglês para dar conta. Não tinha como fazer vistas grossas para isso. Era dada a largada para o grande desafio. Em uma tarde de quarta-feira, em uma mistura de medo e agustia, tomei coragem e abri o PDF da supracitada escrita. Minha surpresa, se deu logo nas primeiras linhas.A pesquisadora faz uso de uma linguagem clara, acessível, e de fácil compreensão, o que torna o texto fluente, mesmo para quem não tinha intimidade com o "bendito" idioma, como a pesquisadora que vos escreve. A intimidade com o texto foi tanta, que por várias vezes, me perguntava se aquela leitura realmente, estava em inglês. **Eileen Hayes** aborda em sua escrita sobre os preconceitos existentes com as mulheres, artístas, negras e lésbicas que não se enquadram nos padrões heteronormativos, impostos pela sociedade. Tal tema é brilhantemente narrado em seu livro intitulado: *Songs in Black and Lavander: Race, Sexual Politics and Women's Music* (2010). Nesta etnografia, ao abordar mulheres musicistas lésbicas, negras e não negras que participam de festivais musicais realizados anualmente em diferentes cidades nos Estados Unidos, oferece uma visão crítica sobre o papel da música e da formação das comunidades lésbicas. **Hayes**, em suas observações de campo mostra como os festivais musicais ocorrem em locais democráticos e significativos para o surgimento da consciência feminista negra no período contemporâneo. A autora reconta através de histórias de vida, como essas mulheres lutam contra o preconceito de uma sociedade conservadora dentro e fora desses festivais, e de que maneira essas mulheres ativistas se definem e se

entendem em meio a esse universo musical. Logo, a música nesse cenário fortaleceu o surgimento de ideias musicais e sociais através do movimento de performance e escrita das músicas feitas por essas mulheres. Nesse sentido, a literatura é uma contribuição aos estudos feministas negros, desde a década de 1970 até a presente data.

A referida literatura de **Hayes** sobre mulheres musicistas lésbicas e negras, é de suma importância para a etnomusicologia, visto que, nos ajuda a pensar o campo da música como mais uma esfera de invisibilidade e discriminação para corpos pretos femininos. Em sua narrativa sobre o trabalho de campo realizado em oito festivais de música feminina, **Hayes** mostra como estudar esses festivais frequentados por lésbicas e fornece uma visão crítica sobre o papel da música e da formação da comunidade lésbica. A mesma traz em suas argumentações, o festival de música feminina como um local institucional significativo para o surgimento da consciência feminista negra no período contemporâneo. Ela, também oferece perspectivas sábias sobre o envolvimento das mulheres negras na cena do festival de música feminina e aponta sobre ás ramificações de performances existentes, como ás drag kings nesses ambientes. Habilidosamente, **Hayes** disserta sobre os desafios e alegrias de um retiro de lésbicas negras com base no modelo de festivais feministas.

Durante minha pesquisa percebi que os temas escolhidos para serem abordados dentro da área estão ganhando novos cenários de pesquisa e esses só somam para o enriquecimento da disciplina. Sendo assim, ocupo meu lugar de musicista e percebo que a música tem sido objeto de grandes descobertas e desafios, visto que, muitas mulheres em situação de violência usam a arte como forma de expressão e denúncia contra essa prática abusiva. Essa situação, infelizmente, ainda tem sido pouco abordada em trabalhos acadêmicos da área.

Dessa forma percebendo as invisibilidades de gênero em vários contextos, trarei para minha escrita outras literaturas que dialoguem e façam "nexos" (**NKETIA,** 1990) sobre a situação de mulheres em diferentes cenários, suas relações sociais em diferentes contextos e suas atividades musicais. Ainda que, não sejam musicólogas ou etnomusicólogas, quero destacar duas escritoras feministas negras fundamentais para essa escrita, **bell hooks** e **Angela Davis. hooks** é uma mulher negra, professora de estudos afro-americanos, ativista, feminista nos assuntos referentes a gênero e etnia e vem a quase 30 anos, falando sobre a desvalorização das intelectuais negras, pois segundo ela, as intelectuais negras não são

escritoras famosas e, nem todas as escritoras são intelectuais. Ainda segundo ela, em seu livro *Ensinando a Transgredir* (2013) elas continuam praticamente invisíveis na sociedade.

Angela Davis (2013), conhecida professora, ativista e filósofa norte americana, referência mundial nos temas e discussões públicas sobre racismo e gênero, foi pioneira em revisitar em seus textos os significados profundos da escravidão na sociedade americana. Sob outra lente ligada diretamente ao tema da música e as invisibilidades sociais das mulheres negras nesse universo, **Davis** aborda de forma instigante as trajetórias de três mulheres musicistas. Em seu livro *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), ela dá enfase as carreiras e o trabalho artístico das cantoras Gertrude "MA" Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday nas décadas de 1920 a 1940. Ainda segunda ela, essas musicistas desempenharam papéis decisivos na formação da história da cultura da música popular nos Estados Unidos. A pesquisadora faz uma investigação sobre as maneiras pelas quais os temas de *blues* gravados por essas vozes femininas, representavam não só a realidade da população negra trabalhadora dos EUA, mas também, como essas canções eram carregadas com letras que opunham-se à servidão ao desejo masculino. Seu intuito nessa escrita foi apontar sobre como essas performances poderiam evidenciar a política de gênero e sexualidade em comunidades negras. A autora mostra através da análise de letras destas cantoras, aspectos de relacionamentos amorosos vividos que não eram compatíveis com a ideologia dominante e romantizada do amor, tais como relações extraconjugais, violência doméstica, a efemeridade e as relações com muitos parceiros. Assuntos considerados intratáveis sob a ótica de classe média branca e que foram em grande parte, banidos das instituições culturais da música. Dessa forma, a escritora procura retratar como o repertório dos *blues* desafiou a noção de que o "lugar" das mulheres estava na esfera doméstica e relata como essas cantoras eram vistas pela sociedade nesse cenário. Para a autora "[...] A postura mais frequente assumida pelas mulheres nessas canções é de independência e assertividade, de fato, desafiadora e às vezes entra através dessa a erupção da violência [...]" (DAVIS, 1998, p.75).

Felizmente, no Brasil, uma etnomusicologia feminista como área de articulação intelectual e política vem ganhando força em anos recentes. Atualmente, já é possível apontar alguns estudos etnomusicológicos pioneiros que se propuseram a discutir questões de

música e gênero, (GOMES, 2016). Como os estudos feitos pela antropóloga Maria Ignes C.Mello (2007; 2008); e pela etnomusicóloga Laila Rosa [5](2013). Os tratamentos de invisibilidade, submissão, opressão dentre outros, direcionados às mulheres é sem dúvida, um problema cultural enraizado em nossa sociedade. Entendendo a trajetória dessas acadêmicas de diversas áreas e suas conquistas alcançadas durante esses longos anos, percebo, o meu lugar de fala (**RIBEIRO**, **2017**) como mulher negra e considero de suma importância ouvir o que essas mulheres, tem a dizer sobre gênero e violência. São artistas, pesquisadoras, ativistas em sua grande maioria negras, as quais abordam os mesmos assuntos, mas de lugares étnico-sociais diferentes.

Das minhas atividades formativas durante o mestrado por meio de leituras, seminários e palestras, destaco as contribuições de duas feministas negras que não só se inspiraram em suas colegas norte-americanas sobre essa temática, mas também abriram o caminho para outras perspectivas, análises e experiências culturais. Em primeiro lugar, trago a feminista, ativista, professora e antropóloga **Lélia Gonzalez** (1935-1994), a qual apontou de forma contundente e pioneira em seu artigo *Por um Feminismo Afro-latino-americano* (1988), a questão da abolição da escravatura no Brasil como mera formalidade. Ela defendeu a abordagem de questões muito mais complexas do que a liberdade alcançada por uma simples assinatura, questionando a persistência em nossa sociedade do racismo e o preconceito contra os negros e em especial contra as mulheres negras.

Através da mesma lente, trago agora, a escritora, **Jurema Werneck**, médica, ativista negra, lésbica, fundadora da *ONG CRIOLA,* no Rio de Janeiro, em 1992. Onde, em sua tese de doutorado defendida em 2007 carregava o título: *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiátic.* Ao fazer a leitura de tal abordagem, percebi que a temática ecoava fortemente com meu tema de pesquisa. Werneck procurou dar ênfase para as mulheres negras cantoras e compositoras no Brasil. Fazendo uso de uma retrospectiva histórica, a

[5] -Laila Rosa- Atualmente tenho a honra de ser orientanda da professora Laila Rosa, que coordena o grupo de estudos Feminaria Musical, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Esse projeto é provavelmente, o empreendimento mais próximo de uma Etnomusicologia Feminista no Brasil. Seguindo a mesma linha de estudos, um dos resultados dessas iniciativas foi a publicação de uma coletânea de artigos pela Associação Nacional de Pesquisas e Pós-Graduação em música (ANPPOM) intitulada *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013).

pesquisadora trouxe um pouco da trajetória musical de Chiquinha Gonzaga, uma das primeiras mulheres negras a ganhar evidência no cenário musical dentre outras que vieram, posteriormente. Através de sua pesquisa, ela apontou alguns nomes de mulheres de representatividade que ingressaram na cultura de massas do samba e suas atuações que transcenderam os limites da comunidade e da cultura negra. A autora destacou em seu trabalho as trajetórias das cantoras/compositoras negras Alcione, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra. Nesse contexto, dissertou sobre o pressuposto do reconhecimento dessas mulheres como sujeitos sociais e políticos e trouxe questionamento sobre a chamada "Ordem do Silêncio" na produção do completo silenciamento não apenas das mulheres negras, mas destas em particular. Partindo dessas reflexões sobre a invisibilidade de corpos negros a exibir sua arte, afirma **Werneck**:

> [...] As condições de vida das mulheres cantoras negras são marcadas pelo racismo e pelo patriarcado que ao longo de outros fatores produtores de assimetrias sociais, resultam em vidas marcadas pela violência, pela injustiça e pela privatização material. (WERNECK, 2007, p.222).

A escrita da autora, nos faz refletir sobre o papel das mulheres negras dentro de uma sociedade contemporânea ainda, machista e excludente. Há uma necessidade clara de mais literaturas que falem da nossa história, da nossa luta diária contra um sistema opressor. Especialmente, em territórios musicais.

Considerações

Com a ajuda da professora **Kidula**, lembro que "a etnomusicologia é um estudo da música no contexto humano, particularmente cultural" (KIDULA, 2006, p.03). Falando de música, cultura e todos os atravessamentos sociais inerentes a esse universo sonoro, a *Etnnomusicologia Negra* começa a dar seus primeiros passos, com intuito de dar protagonismo aos intectuais negros que dissertam sobre vários assuntos em inúmeras esferas que dialogam diretamente com as trajetórias de cada pesquisador que adentra nossas universidades. Por ser uma área pluralista, cumpre o seu papel de abordar vários assuntos tendo a música e esses pesquisadores negros (a) como sujeitos ativos a dissertar sobre suas vivências e culturas musicais. Nossa proposta é trazer esses textos por considerar ser importante a representatividade de nossos pares na escrita. Portanto, a

negação ao conhecimento á essas leituras para as mulheres, em especial ás negras, é mais uma forma de perpetuação ao silênciamento imposto a nós, mulheres artístas de pele preta. A aglutinação dessas experiências, só ajudam na fomentação de novas escritas, as quais, só tem a contribuir com a área. Logo, a finalidade dessa proposta é provocar uma reflexão sobre as relações entre práticas musicais, gênero e violências, valendo-me das aprendizagens e das questões levantadas na literatura etnomusicológica e pelas autoras feministas negras acima mencionadas. Isso é o que nos diferencia.O caminho é longo…Mas a luta é válida…Seguimos!

Referências

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism*: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday. New York: Random House, 1998.

_____. *Mulheres, Raça e Classe.* Grã Bretanha: The womens's Press, 1982.< Disponível em: https://we.riseup.net/assets/165852/mulheres-rac3a7a-e-classe.pdf.> Acesso em fevereiro de 2018.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia-desenho de minha mãe. Um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Mesa de Escritoras Afro-brasileiras*, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, Rodrigo. *Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas:* uma visão de dentro por Ellen Koskoff. *Revista Estudos Feministas.* v. 24, n.2, Florianópolis, p.134-148, mai/agost. 2016.

GONZALES, Lélia. Por um Feminismo Afro-latino americano. In: *Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino*, n. 1, 1988. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20u m%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf>, Acesso em dezembro de 2018.

HAYES, Eileen. *Songs in Black and Lavander: race, sexual politics and women's music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KIDULA, Jean Nagoya. *Ethnomusicology, the Music Canon and African Music:* Positions, Tensions, Resolutions, in the Africa Academy. Africa Today, Indiana University Press, v. 52, n. 3, 2006. p. 99-113.

LAGO, Jorgette. *Escrita performática em etnomusicologia*: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música. In: Anais do VII ENABET Encontro Nacional da Associação brasileira de Etnomusicologia.Florianópolis, Campus da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC 2015.

LUCKOW, Fabiane. *Chateuses e cabarés:* performance, gênero e identidade na Porto Alegre do século *XX*. In: Estudo de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Série pesquisa em música no Brasil, ANPPON 2013MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto

brasileiro. Revista Eletrônica de Musicologia. v.11, setembro 2007.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Relações de gênero e musicolo*gia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Revista Eletrônica de Musicologia.v.11, setembro 2007.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*: Music, Gender, and Sexuality. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

NASCIMENTO, Gabriela. *Música, canto e lágrimas*: um estudo entre musicistas negras vítimas de violência doméstica vivendo em uma ocupação em Porto Alegre. IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais. Campinas/SP, 2019.

_____, *Música Entre Lágrimas*: um estudo etnomusicológico sobre mulheres musicistas vítimas de violência doméstica. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

NKETIA,Kwabena.J.H. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization**.** *Ethnomusicology*, vol. 34, n. 1 (Winter, 1990), p. 75-97.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de Gênero, corpo e música:* abordagens metodológic*as*. Goiania/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

OLIVEIRA, Mirian. *Black gospel*: um estudo etnomusicológico com o grupo Family Soul do Rio Grande do Sul. IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais. Campinas/SP, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSA, Laila; HORA, Eric; Silva, Laurisbel. Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos.* Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: http:// ,fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385055525ARQUIVOLaila Rosa.pdf Acesso em outubro de 2018.

_____; NOGUEIRA, I. *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, v. 3, n. 2. Curitiba, p. 25-56, 2015. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/rosa_nogueira_v3_n2.pdf. Acesso em 26/08/2020.

ROSA, Pedro Fernando Acosta. *Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: A*gência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre**.** 346 f. 2020. Tese (doutorado)- Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SCOTT, Joan.*Gender and the politics of history*. New York, Columbia University Press1989.

WERNECK, J. *O Samba Segundo as Ialodês*: mulheres negras e a cultura midiática. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

_____, Nossos passos vêm de longe*!* Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo In: *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux.*Genève: Graduate Institute Publications, 2009. Disponível Internet: <http://books.openedition.org/iheid/6316> Acesso em outubro de2018.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MULHERES NEGRAS PERIFÉRICAS E O LEGADO DE CAROLINA MARIA DE JESUS: ENTRE MÚSICAS, SAMBAS, DANÇAS E RODAS DE CONVERSA NO CAMPO DA TUCA/RS

GT 10 | ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO

Tainara Machado Costa[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: tainara.tmc@gmail.com

Loiva Mara de Oliveira Machado[2]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: loivadeoliveira@ufrgs.br

Resumo:

O presente artigo é fruto de um projeto executado em uma comunidade periférica de Porto Alegre, no período entre 2018 a 2020, o qual teve como um de seus objetivos a implementação da Lei 10.639 de 2003. Para a sua plena efetivação buscou-se como fundamento a orientação de mulheres negras periféricas, e também referências canônicas como Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, bell hooks e Elza Soares. Mulheres de seus tempos, que romperam com as dinâmicas impostas nos inspirando a transgredir.

Palavras- Chave: Etnomusicologia Negra; Mulheres Negras; Carolina Maria de Jesus

PERIPHERAL BLACK WOMEN AND THE LEGACY OF CAROLINA MARIA DE JESUS AMONG SONGS, SAMBAS, DANCES AND CONVERSATION CIRCLES IN THE CAMPO DA TUCA/RS

Abstract: *This article is the result of a project carried out in a peripheral community of Porto Alegre, between 2018 and 2020, which had as one of its objectives the implementation of Law 10.639 of 2003. For its full implementation, we sought as a foundation the guidance of peripheral black women, and also canonical references such as Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, bell hooks, and Elza Soares. Women of their times, who broke*

[1]Acadêmica de Serviço Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Educadora Social, moradora do Campo da Tuca, Integrante do AYA – Grupo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Serviço Social, Raça/Etnia e Gênero, Compõe o Coletivo bell hooks e Coletivo de Etnomusicologia Negra.

[2]Assistente Social. Doutora em Serviço Social. Professora do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do Aya – Grupo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Serviço Social, Raça/Etnia e Gênero. Integrante da GRITAM – Grupo Interdisciplinar de Trabalho e Assessoria para Mulheres.

with the imposed dynamics inspiring us to transgress.

Key words: *Black Ethnomusicology; Black Women; Carolina Maria de Jesus*

Encontrei minhas origens
Em velhos arquivos
...livros
Encontrei em malditos objetos
Troncos e grilhetas
Encontrei minhas origens no Leste
No mar em imundos tumbeiros
Encontrei
Em doces palavras
...cantos
Em furiosos tambores
...ritos
Encontrei minhas origens
Na cor de minha pele
Em mim
Em minha gente escura
Em meus heróis altivos
Encontrei
Encontrei
-
as enfim
Me encontrei

(Encontrei minhas origens, de Oliveira Silveira)

Introdução:

É a partir do poema de Oliveira Silveira que parto para escrever sobre meu processo de experiência em práticas pedagógicas antirracistas dentro de um Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos localizado em uma comunidade periférica de Porto Alegre, entre o período de 2018 e 2020. Mas para contar das experiências, antes tenho que relatar o meu primeiro encontro, o encontro de tornar-se negra (SOUZA, 1983). Esse encontro se deu no ano de 2016, no cursinho popular Emancipa, e foi entre livros, arquivos e relatos dessas aulas que me encontrei. Em 2018, quando recebi o convite para trabalhar como educadora social da instituição do Campo da Tuca[3], levei comigo tudo o que me foi passado no Emancipa. Foi

[3]A Associação Comunitária do Campo da Tuca surge no ano de 1978, com a iniciativa de moradores que visavam melhores

assim, de uma maneira natural, mas embasada através de um compromisso ético com a minha negritude, fazendo valer a Lei 10.639/2003, é que o percurso desse encontro com as crianças e adolescentes da comunidade teve o seu início. No primeiro ano, em 2018, de uma maneira mais tímida foram introduzidas através de oficinas e diálogos propostas para se pensar sobre como cada criança e adolescente se viam naquele espaço e a percepção que tinham de si mesmos. Relatos sobre episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019), predominaram sobre a sala e os demais espaços de atividades. Questões sobre a cor, cabelos e referências constantemente não negras, também eram assuntos rotineiros ali. E foi com o auxílio de mulheres negras educadoras e moradoras da comunidade, que encontrei caminhos para uma educação anti-racista.

Em março de 2018, nas rodas de conversa foram introduzidas referências negras, mulheres negras que fizeram história no Brasil como Dandara dos Palmares, Luiza Mahin, Carolina Maria de Jesus, Elza Soares, entre outras. Para se chegar ainda mais próximo à realidade de cada um, foi proposto que cada educando contasse um pouco da história de mulheres negras de seu núcleo familiar ou com quem tinham algum vínculo próximo. Relatos surpreendentes de lutas e resistências saíram dali. A partir disso, decidimos convidar para contar sobre suas próprias histórias, mulheres negras que de alguma forma contribuíram para a construção e o desenvolvimento da comunidade, e com isso se conseguiu homenageá-las.

No decorrer do processo, se viu a necessidade de usar a literatura negra como um instrumento para as práticas propostas, filmes e músicas também os integraram.

A musicalidade negra se fez presente através de Elza Soares, que com a canção "A Mulher do Fim do Mundo", possibilitou trabalhar com os educandos e educandas, questões sobre violência doméstica, protagonismo negro e arte. Isso se deu através de ensaios que tinham a música como tema para a construção de uma coreografia de dança, com o intuito de ser

condições de habitação e saneamento básico, pois com o processo de gentrificação ocasionado em Porto Alegre a partir da década de 1970, essa população foi retirada de forma forçada de seus respectivos locais de moradias e direcionadas a locais periféricos de Porto Alegre, bem afastados do centro. As iniciativa de Associações Comunitárias em locais periféricos eram recorrentes, tendo com isso práticas de acolhimento e resistência desses grupos, como também um processo político e educador ao reivindicarem por políticas públicas e ao buscarem respostas do Estado a tais expressões da questão social que se manifestavam e impactavam diretamente suas vidas. É importante destacar que as Associações, irmandades, clubes, sociedades e entidades negras surgiram antes mesmo da abolição da escravatura em 1888, se estendendo pós a abolição, pois eram mecanismos de resistências que pretos e pretas usavam para que de alguma forma conseguissem viver com o mínimo de dignidade humana possível, para isso usavam desses recursos para desenvolver não só suas identidades e existências mas também garantir proteção social ao seus grupos, assim se define como Associativismo Negro.

apresentada em um evento da associação de moradores.

"A Mulher do Fim do Mundo" ecoou com força durante os ensaios e a cada dinâmica proposta, novas possibilidades, sentimentos e percepções surgiam, a musicalidade e arte corporal como instrumentos para uma construção de identidade, para a construção de uma consciência negra, como já reivindicava Oliveira Silveira, músico e poeta gaúcho, desde 1971, junto do Grupo Palmares de Porto Alegre. A canção de Elza teve o poder de atravessar os muros da instituição, e por meio dos/as educandos/as, assuntos relacionados à música foram levados para dentro do espaço privado, dentro de suas residências. Seus familiares também conseguiram compartilhar, a partir da atividade proposta, momentos de dor e violência em que conseguiram se enxergar através da música, mas também o que cada um e cada uma conseguiu construir através da experiência de dor. Tornar a experiência do sofrimento como um caminho de aprendizado (HOOKS, 2010). E a partir disso construir novas possibilidades de (re) existência e cuidado para que cada vida "seja, vá e cante até o fim". Tendo por base todo o processo de construção de uma consciência negra, conseguimos integrar e aproximar a comunidade do entorno em nossas ações e isso se deu através de eventos da associação, como o "chá das mulheres", grupo de idosos, apresentação e mostra de trabalhos dos/as educandos/as. Mas de novo, a musicalidade foi o fio condutor para tal união "foi por meio do som de um tambor" (OLIVEIRA, 2000, p. 3). O tambor que insistia em se fazer presente durante as oficinas de música, que a cada toque saudava os/as educandos/as que ali estavam e suas ancestralidades, e que também tinha o poder de chamar. O soar do tambor manifestava o convite a cada pessoa que passava no entorno da instituição e ouvia o seu tocar. Não demorou muito para que alguns moradores da comunidade, que não tinham envolvimento com o projeto, se colocassem para colaborar e participar das ações desenvolvidas.

A cada ensaio de percussão, se enxergava novas possibilidades e caminhos a desbravar. Foi através das oficinas que um grupo de moradores, que tinham desenvolvido e criado um bloco carnavalesco comunitário anos antes, de nome Bloco da Amizade[4], projetaram no decorrer das

[4]O Bloco da Amizade surge no ano de 2015 sob a condução de Alessandro Barbosa e sua família, no momento, por ser algo mais familiar eles não pensavam na possibilidade de estender o projeto para fora dos quintais de suas casas, mas foi através do trabalho desenvolvido em conjunto da Associação Comunitária do Campo da Tuca nos anos de 2018, 2019 e 2020 que o Bloco entendeu sobre a necessidade de levar diversão, arte e cultura para toda a comunidade do Campo da Tuca. Hoje o bloco já conta com mais de cem integrantes, e vem conquistando muitos simpatizantes de dentro e fora da comunidade. Veja mais em:

oficinas a possibilidade da reativação do bloco. A cada prática ali desenvolvida se abriu espaço para a consolidação de novos caminhos a se trilhar. A repercussão e força do projeto desenvolvido na associação de moradores para educandos do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos, reatou, promoveu e fortaleceu grandes vínculos, repercutiu e inspirou tantos outros, foi a semente que germinou, criou raiz e deu novos e belos frutos. Frutos esses que agora se reconhecem, se acolhem e se curam, enxergando suas potencialidades e as fortalecendo através da arte, da cultura e da música, tendo assim um sentido real de comunidade, que nada mais é do que uma forma de manifestação do movimento negro. No ano de 2019, em parceria com o projeto desenvolvido na associação de moradores, o Bloco da Amizade promoveu o primeiro evento para a divulgação de seu trabalho. Importante destacar que um dos compositores e integrantes do bloco é Pedro Fernando Acosta da Rosa, primeiro doutor em música nascido na comunidade do Campo da Tuca, tendo o título concedido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Etnomusicólogo, homem negro oriundo de comunidade periférica, assim como Carolina de Jesus, teve sua vida marcada por grades percalços, e ainda assim, enxergava que a educação era a oportunidade para sair da condição que lhe era imposta. Apesar de ter que lidar e se defender dos entraves e obstáculos de uma sociedade extremamente racista, nos mostra em sua tese de doutorado sua luta aguerrida pela promoção de uma política cultural negra que se dá através de seu percurso musical (ROSA, 2020).

"Cria da favela" e depois educador da mesma associação em que o projeto foi desenvolvido, Pedro foi um dos precursores em incentivar crianças e adolescentes com seu trabalho comunitário e social na comunidade, usando a sua musicalidade como instrumento não só de cultura e resgate histórico, mas como um importante e potente catalisador da inclusão social em espaços não escolares. Pedro abriu espaço para que outros/as conseguissem chegar com demais projetos e participações dentro da Associação Comunitária do Campo da Tuca. O projeto, executado durante o ano de 2018 a 2020, só se concretizou por meio de sua criatividade, conhecimento e senso crítico. Pedro plantou a semente, onde germina frutos potentes. Voltando às ações realizadas, junto com o projeto existente, foi promovida uma festa carnavalesca para

BARBOSA, Alessandro. Entrevista proferida na Rádio Web Tuca, Porto Alegre, fev. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2GKLPe039k8. Acesso em: 01 out. 2021.

os/as integrantes da associação e comunidade como um todo. O evento de nome "Muamba[5] e Ação" teve uma manhã de exposição de trabalhos e também a prestação de serviços públicos à comunidade e, durante a tarde, a apresentação artística ficou por conta do Bloco da Amizade. O que o Amizade fez em 2019, foi uma retomada e também uma grande homenagem às práticas já existentes de contribuição artística e cultural de Porto Alegre. Entre ações, muambas e jantares beneficentes, o Bloco também foi transgressor ao ousar mostrar seu trabalho fora da comunidade. O projeto deu tão certo que em 2019 foi convidado a compor a Liga dos Blocos Descentralizados, e no mesmo ano recebeu prêmios e entrou para a lista dos melhores blocos de rua descentralizados de Porto Alegre. As ações do projeto da associação junto do bloco deram o tom até início de 2020, quando ainda em fevereiro se realizou uma nova ação aos moldes de 2019, todavia agora com mais membros e patrocínio. Infelizmente, em março de 2020, fomos surpreendidos/as com a crise sanitária, e também humanitária, ocasionada pela COVID-19. Crise esta que deixou milhares de mortos, e mais uma vez, o povo mais paupérrimo em grande insegurança e desproteção por parte do país, estados e municípios.

O inferno traduzido por Carolinas

Na década de 1980, o cantor e compositor Bezerra da Silva, nos traz em seu samba uma favela vista de dentro, onde se "tem que ver para poder falar" tendo como compromisso em suas composições as letras de protesto, ele consegue denunciar em sua canção a insalubridade e o esquecimento de um povo oprimido, desprovido de políticas públicas para a manutenção digna de suas existências. Ao enxergar cor em um lugar predominantemente esquecido, retornamos ao passado e chegamos a uma outra favela, mas, não a do Rio de Janeiro, e sim, a do Canindé dos anos 1960. Favela de Carolina Maria de Jesus, lugar esse que também tem cor, uma única cor, a cor amarela, que predomina no conto literário e que por diversas vezes dá cor à fome. Se Bezerra "vê o Inferno Colorido no quadro que o diabo pintou" Carolina de Jesus também enxerga "a favela como sucursal do inferno, ou o próprio inferno" (JESUS, 2020, p. 152). Tanto o livro de 1960, quanto a canção de 1980, nos mostra uma favela contada pelas pessoas que a vivenciam todos os dias. Tirando a análise superficial etnográfica, é a favela contada pelo lixo,

[5]Muamba é o nome dado a ensaios e apresentações carnavalescas de blocos e escolas de samba de Porto Alegre.

o lixo que não fala numa boa (GONZALEZ, 1980). A demarcação também está presente na música de Bezerra e na obra canônica de Carolina, uma demarcação não só física, mas de pertencimento. Da favela musicada à favela relatada em forma de diário, existem por trás pessoas que têm muito a dizer sobre quem são, e que necessitam falar por elas mesmas, tirando a ideia de pacificidade e servidão, conforme Lélia Gonzalez nos apresenta em artigo no ano de 1980.

A "sucursal do inferno" contada por Carolina, rendeu mais de 100 mil exemplares vendidos, e a tradução de sua obra em 13 idiomas. Por um lado, temos a espetacularização e exotização da miséria consumida por uma população elitizada que pouco se importa com a população que vive nas margens, pois segundo Carolina "As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais" (JESUS, 2020, p. 55). Mas por outro lado, e não o da banalização da pobreza, temos diversas histórias que se repetem e que se cruzam de uma forma quase que semelhante uma das outras. Histórias de pobreza, de dor, de falta, de fome de comida, de fome de vida, fome de educação, fome de esperança, onde não se tem espaço para utopias e idealizações, pois a realidade nua e crua não os possibilita sonhar, pois o que estava na ordem do dia era não passar fome, não morrer de fome. A prioridade era essa, quando se tem fome e se dá cor à fome, se mudam as prioridades. Carolina é a exceção à regra, pois não se rendia às condições que a sociedade insistia em enquadrar. Ela tem na escrita, no poder das palavras um elemento potente de transformação, e acreditava no poder das letras como uma via para a ascensão social. A partir da situação de extrema miserabilidade cria estratégias para a sua sobrevivência e vê na intelectualidade um meio para sair do "inferno" que era a favela.

Carolina acreditava em si mesma e na sua capacidade intelectual. Há quem diga que foi "descoberta" por Audálio Dantas, mas a verdade é que ela já existia e (re) existia e dava seu nome, mostrava a que veio. De doméstica a artista circense, muitas das peças para o circo eram escritas por ela, também se atreveu a mandar seus manuscritos para editoras fora do país, na esperança da publicação de seu diário. Ato que muitos viram como de plena ingenuidade, mas que diz muito sobre uma mulher de escrita potente, audaciosa e que tinha muito a dizer. Carolina Maria de Jesus é a escrevivência de Conceição Evaristo, conceituada em sua dissertação no ano 1994. Carolina é a "neguinha atrevida" da epígrafe de Lélia Gonzalez, escrita na década de

1980, como pode ser também "a mulher do fim do mundo" cantada por Elza Soares, no ano de 2015. Ela pode ser todas essas mulheres, pois transgride o tempo, a norma culta e todos os padrões impostos a sua realidade. Carolina a todo o instante nos convida à reflexão em seu diário. Ela não se resumia a uma catadora de resíduos sólidos, mas era também uma catadora de ideias e de conceitos, que tinha sua forma própria de pensar, de ver e questionar o mundo ao seu redor.

Era do "quintal onde jogam os lixos" (JESUS, 2020, p. 36) que Carolina percebia a si mesma. Percebia o tempo e ousava em usar a caneta e o papel como um meio para a recuperação da sua dignidade. Isso era visto pelos/as moradores/as do mesmo lugar como algo absurdo e sem cabimento, deixando-os muita das vezes surpresos em ver uma negra escrever e ler tanto. Mas Carolina não ligava para as críticas, ela se colocava como escritora, poeta e se apresentava aos demais como tal. E também cantora, pois, um ano depois da publicação do seu livro, ela se revela no canto ao interpretar as suas próprias composições em um álbum lançado no ano de 1961. Nas canções do "Quarto de despejo, o disco" estão presentes marcadores de classe, raça e gênero. Na canção "O Pobre e o Rico", a compositora faz uma análise de como existem disparidades entre o pobre e o rico, onde o último vive com grandes vantagens e privilégios, quando canta que "Só que o pobre nunca é promovido, rico chega a Marechal"(JESUS, 1961). Denunciava dinâmicas de relações, que hoje entendemos como abusivas, na canção ela molda uma outra alternativa, longe de uma relação que lhe causasse qualquer conflito, como podemos notar com a música Rá, ré, ri, ró, rua, "Arrependi de me casar que a nossa vida assim não vai qualquer dia eu vou te abandonar e vou voltar para casa de papai" (JESUS, 1961). Carolina também era capaz de denunciar os abusos da polícia ao tentar findar com os festejos da época. Também cantava sobre o amor, pois, no seu livro de mesmo nome, apesar de relatar absurdos, descasos e precariedades, não perdia o seu sentido poético. Sua sensibilidade era tanta que deixava escrachado isso a cada linha escrita em seu diário e nas composições. Sua história também serviu de inspiração para um samba enredo, escrito por B. Lobo e eternizado na voz de Ruth Amaral. Muitas de suas inspirações se dão ainda quando criança, através do avô Benedito José da Silva. Homem negro, retindo vindo de África, seu avô nascera ainda na época do ventre livre, oriundo do povo Bantu, fatos que estão eternizados em seu livro Diário de Bitita, publicado em 1982. No livro a autora apresenta forte ligação com a mãe e o avô que era

considerado um griot, e por muitos visto como o "Sócrates africano" (JESUS, 2015, s/p). Anos depois, a escritora ganha ascensão e notoriedade por meio de seus escritos, que o possibilitam assim sair da favela e mudar para a tão sonhada casa de alvenaria. Fama e notoriedade que teve um curto prazo, Carolina foi esquecida por todos e suas novas produções foram publicadas com investimento próprio, mas, sem sucesso de aquisição pelo público leitor. Assim, retorna às margens, ou melhor, é jogada de volta a elas, ao ter que novamente catar papel para a sobrevivência, morre praticamente abandonada em seu sítio, na região rural de São Paulo. O "Quarto de Despejo" retorna a essa década e remonta o descaso que nunca foi de fato resolvido, mas mascarado. Cresce o número de pessoas jogadas em segundo plano. A incidência do conservadorismo, do assistencialismo, de políticas higienistas, da LGBTfobia e do racismo que não tem limites, incide diretamente sobre esses corpos. Com falta de políticas públicas efetivas, ganha lugar a fome, a violência institucional, a repressão e a morte.

Bezerra em sua canção "Eu sou Favela", deixava nítido que o problema da favela "é um problema social". Mais do que isso, o problema da favela ainda é um problema de cor, um problema de gênero, um problema de acesso a políticas públicas com investimento público a partir do Estado, objetivando o acesso aos meios de sobrevivência. Nossa luta cotidiana é para que as denúncias expostas por Carolina Maria de Jesus e Bezerra da Silva, possam ecoar e transgredir as demais instâncias e que sejam capazes de promover de fato caminhos para emancipação humana, para além de discursos eleitoreiros. O problema da fome e da educação no Brasil, são problemas emergentes que devem ser tratados, e volto a dizer, por meio de políticas públicas eficazes, para se ir à raiz das questões. O caráter assistencial do repasse de cestas básicas atende uma necessidade básica gritante – a fome, pois como bem nos lembra Betinho (1935-1997) "quem tem fome, tem pressa". Mas a longo prazo, só faz adiar uma questão que precisa ser de fato debatida e repensada – a concentração da riqueza socialmente produzida. Fundamental a participação de gestores de cada município, pois cada região tem as suas dinâmicas e particularidades. Outra questão urgente é a educação, a educação nos espaços escolarizados, mas também de convivência e fortalecimento de vínculos é fundamental no sentido de assegurar espaços dignos e seguros para crianças, adolescentes, jovens e adultos terem o direito que está garantido na Constituição desde 1988, o direito de estudar e sonhar com outras e novas possibilidades, de viver sem nenhum tipo de exploração, opressão ou dominação.

E agora, Carolina?

O senso comum ainda insiste quando argumentam que temos tantas outras Carolinas de Jesus escondidas por aí, pelo Brasil afora, que não conseguem ter chances de desenvolver seus trabalhos, de serem ouvidas, lidas e reconhecidas. Estão escondidas por vezes nas "sucursais do inferno" relegadas a segundo plano. Consideramos como base a análise de um Brasil da década de 1960, descrito por Carolina Maria de Jesus; um Brasil da década de 1980 apresentado, por meio da música de Bezerra da Silva, e um outro Brasil com a mesma estrutura, mas com uma nova roupagem nos dias de hoje. Os trabalhos sociais são ponto de partida para essa reflexão. Acredito que tenham tantas outras Carolinas escondidas por aí, mas, a pergunta que assombra e por vezes tortura é: o que de fato estamos fazendo afim de criarmos condições para que essas Carolinas, escondidas nas periferias, que hoje chamamos de comunidades consigam viver de forma digna e sonhar com o futuro? É necessário investir para que essas vidas não se escorram pelas mãos e não voltem para o quartinho, para o silenciamento e a eliminação cotidiana que a elite brasileira nos impõe. Quando questões já apresentadas anos atrás retornam não superadas, se configurando com novas roupagens, temos aí questões estruturais que se atualizam através de novos mecanismos de controle e dominação. Esses ganham moldes através do racismo, do sexismo, das mais variadas formas de preconceito, da repressão policial até o descaso do Estado. Tudo isso, projetado desde anos atrás com advento das favelas em nossa sociedade, ganhando mais força e se manifestando com maior dimensão, especialmente neste período de pandemia da Covid-19. O projeto cultural que tinha inicialmente o objetivo de desenvolvimento de práticas pedagógicas antirracista e que depois ampliou-se com a vinda de um bloco comunitário, está longe de ser um projeto que vá suprir todas as necessidades sociais e educacionais. Também está longe de ser um projeto messiânico, salvador de vidas e afins. Trata-se de um projeto possível e que se fez possível por meio da participação comunitária, por meio do envolvimento dos/as educandos/as e não por incentivo e provimento do município. Isso porque até os mínimos custos para a execução do projeto foram financiados por meio de arrecadações e jantares beneficentes para a comunidade. O projeto só aconteceu por conta da teimosia de um povo que sempre foi ensinado a andar junto, pois tem como filosofia o sentido Ubuntu, e só se é porque outros foram e são.

E agora, Carolina? Como seguir existindo e (re) existindo sabendo que o mesmo país que te esqueceu é o país que mais mata adolescentes pretos. Como seguir, sabendo que esse país ainda trata a educação pública e seus professores feito "lixo"? Como seguir, tendo ainda os piores índices de pobreza? Como seguir, sabendo que o racismo e todas as práticas de opressão são questões que ainda insistem em nos açoitar, na realidade nua e crua que ainda habitam diversos infernos coloridos, onde a fome ainda tem cor amarela, lugar onde a gente ainda luta para não sucumbir?

Referências

BEZERRA DA SILVA. *Eu sou favela*. Rio de Janeiro: BDS Music, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch.Acesso em: 20 ago. 2021.

BEZERRA DA SILVA. *Inferno colorido.* Rio de Janeiro: BDS Music, 2017. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=xa5RL5jfIGI. Acesso em: 20 ago. 2021.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. *Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Brasília. DF. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br. Acesso em: 20 ago 2021.

CAROLINA MARIA DE JESUS, *Quarto de despejo.* São Paulo: RCA Victor, 1961. 1 disco sonoro (24 min 22 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch. Acesso em: 20 ago. 2021.

ELZA SOARES. *Mulher do fim do mundo*. São Paulo: selo Circus, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/wat.Acesso em: 20 ago. 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In:* SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos.Ciências Sociais *Hoje*, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

HOOKS, bell. *Vivendo de amor. In*:Geledés, 2010, s/p. Disponível em: http://arquivo.geledes.org. Acesso: 20 ago 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2020. 263p. Edição Comemorativa (1960-2020).

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação:* Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 244 p.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra: Agência,*

Performance, Musicalidade e Protagonismo Negro em Porto Alegre. 340 f. 2020. Tese (Doutorado)- Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVEIRA, Oliveira.*Orixás. Pinturas e poesias*. Porto Alegre: Ed. Do Autor, 2000.

SOUZA, N. S. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.* Rio de Janeiro: Graal,1983.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O QUE AS MULHERES FAZEM NA MÚSICA DE MBIRA? UMA RESPOSTA PRÁTICA PELA MESTRA BEAUTY SITOE.

GT 10 "ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO"

Micas Orlando Silambo (UFPB)
yanikmicas@gmail.com

Resumo: A participação das mulheres na música de mbira quase sempre esteve acompanhada de barreiras culturais, sociais, ideológicas e estruturais no continente africano. Apesar dessa realidade, as mulheres têm exercido um papel importantíssimo na dinâmica dessa música. Este texto descreve as experiências da Mestra Beauty Alves Sitoe, uma mulher negra que está fazendo a diferença em Moçambique, exercendo um forte protagonismo para a valorização das mulheres e da mbira. A metodologia inclui uma pesquisa artística, observação participante, entrevista semiestruturada, documentos fotográficos e audiovisuais, assim como uma pesquisa bibliográfica principalmente da Etnomusicologia. Os resultados apontam que as mulheres na contemporaneidade participam desde a concepção, fabricação, reverberação, potencialização até ao instante da performance da mbira influenciando sobremaneira na indústria musical pelo seu forte protagonismo. Conclui-se que as mulheres devem continuar fazer e pesquisar a música da mbira de modo a trazer mais experiências que possam estancar cada vez mais as restrições sociais de gênero e a depreciação da sua sexualidade.
Palavras-chave: Música de mbira. Mestra Beauty Sitoe. Papel das mulheres. Moçambique.

What do women do in mbira music?
A practical response by mestra Beauty Sitoe.

Abstract: The participation of women in mbira music is usually influenced by cultural, social, ideological, and structural barriers on the African continent. Despite this reality, women have played a very important role in the dynamics of this music. This paper describes the experiences of mestra Beauty Alves Sitoe, a black woman who is making a difference in Mozambique, and playing a strong role in valuing women and mbira. The methodology includes artistic research, participant observation, unstructured interview, photographic and audiovisual documents, as well as bibliographical research mainly on Ethnomusicology. The results show that contemporary women participate from the conception, manufacture, support to the stage of mbira's performance, greatly influencing the music industry due to their strong protagonism. It is concluded that women must continue making and researching mbira music in order to bring more experiences that can increasingly stop the social restrictions of gender and the depreciation of their sexuality.
Keywords: Mbira music. Mestra Beauty Sitoe. Women's role. Mozambique.

Contextualizações da pesquisa: cânones, barreiras e caminhos

A construção de conhecimento sobre os sujeitos e sujeitas que dinamizam a música de

mbira[1] (figura 1) no continente africano tem sido um foco dos pesquisadores e pesquisadoras do campo da Etnomusicologia desde a segunda metade do século XX.



Figura 1: Mbira do tipo Kalimba
Fonte: Mukhambira (2021)

Neste âmbito, o etnomusicólogo sul africano Andrey Tracey realizou no Zimbabwe uma pesquisa publicada pela ILAM[2] em 1961 intitulada **Mbira Music of Jege A. Tapera**. A pesquisa refletiu sobre o tocador zimbabuano Jege Tapera o qual passou ao Tracey as suas experiências e envolvimentos com a música de Santse, uma versão de mbira dos povos vaSena e vaNyungwé da província de Tete, centro de Moçambique.

No livro **The soul of mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe** publicado pela Universidade da Califórnia Press, o etnomusicólogo americano Paul Berliner (1978) toma sete zimbabuanos tocadores de mbira como pesquisados para a compreensão de elementos estruturais, socioculturais e conjunturais dos rituais da mbira. A lista inclui Cosmas Magaya, Luken Pasipamire, Ephat Mujuru, John Kunaka, Simon Mashoko, John Hakurotwi Mude e Mubayiwa Bandambira. Berliner (1980) também publicou o artigo **John Kunaka, mbira maker** na *African Arts* reafirmando o papel dos zimbabuanos como John Kunaka na mbira.

Durante o início do século XXI o debate foi continuado também pelo etnomusicólogo estadunidense Thomas Turino (2000) no livro **Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe** publicado pela Universidade de Chicago Press. O autor discutiu sobre vários gêneros musicais urbanos populares, em particular a música *jit* e mbira-guitarra, exclusivos do Zimbábue. Na sua discussão, no âmbito da música de mbira, toma como pesquisados os zimbabuanos Thomas

[1] Instrumento musical tradicional africano.
[2] International Library of African Music.

Mapfumo, Chris Mhlanga, Tute Chigamba, Ephat Mujuru, Chartwell Dutiro, Bhundu Boys e outros, assim como a zimbabuana Stella Chiweshe, a única mulher.

A pauta masculina continuou na dissertação do artista zimbabuano Perminus Matuire publicada pela Universidade de KwaZulu Natal (África de Sul) em 2009 sob o nome **The relationship between mbira dzaVadzimu modes and Zezuru ancestral spirit possession**. O autor teve como pesquisados oito homens e uma mulher de Zimbábue. Entre os homens têm o Remigious Gwama, Samuel Mujuru, Cosmas Zambuko, Champkin Muringani, George Nyahwedekwe, Musafare Kamazizwa, Abraham Zharare e Tazvinga Chizema. A única mulher pesquisada foi a Cecilia Nyahwedekwe. O trabalho mostra que a Cecilia não entra em contato físico "direto" com a mbira durante a performance, mas realiza ações que ajudam na evocação espiritual na cerimônia.

Existem outros autores[3] que pesquisaram a música de mbira, mas sem foco nos sujeitos e sujeitas da prática, de modo que poucas pesquisas foram encontradas. As pesquisas observadas acima impedem de formular afirmações definitivas, mas permitem detectar uma tendência que – sem segredo – omite as mulheres da performance de mbira, perpetuando a dominação masculina.

Entretanto, a etnomusicóloga estadunidense Claire Jones foi uma das que em 2008 procurou quebrar esse paradigma no **Shona women 'mbira' players: gender, tradition and nation in Zimbabwe** publicada no Fórum da Etnomusicologia (UK). O artigo destaca as carreiras e experiências de cinco tocadoras de mbira, cada uma liderando sua própria banda. Todas são zimbabuanas – Beauler Dyoko, Stella Chiweshe, Irene Chigamba, Benita Tarupiwa e Chiwoniso Maraire – algumas nascidas no final da primeira metade do século XX e outras na segunda.

A partir das experiências das cinco mulheres a autora apresenta as principais barreiras que inibiam a participação ativa das mulheres na música de mbira: 1) A demonização da música de mbira na África desde a chegada dos missionários cristãos em meados de 1800, que desencorajavam a música associada à religião tradicional e às práticas de possessão espiritual; 2) A atribuição oficial de um *status* elevado aos homens do que as mulheres na sociedade Shona pré-colonial; 3) O interesse dos maridos e pais patriarcas indígenas em manter suas esposas e filhas em casa para cuidar das plantações e reivindicar terras; 4) A atribuição de figuras socialmente desviantes e sexualidade desacreditada a mulheres que migraram para as cidades urbanas; 5) A proibição de mulheres

[3] JONES, 1950; BLACKING, 1961; HUGH TRACEY, 1969; DIAS, 1986; MARAIRE, 1991; WILLIAMS, 2000; KUBIK, 2002; IKEYA, 2006; JAHN, 2007; GUMBORESHUMBA, 2009; VAN DIJK, 2010; MOON, 2018, etc..

menstruadas a comparecer em cerimônias de possessão espiritual por acreditar-se que o sangue (cor vermelha) seja perigoso para a exposição espiritual em alguns grupos dos vaShona (Korekore); 6) A marginalização e desvalorização de atividades das mulheres por interpretações de gênero de papéis e práticas tradicionais que advogam não fazer parte da cultura (Shona) "mulheres tocar música"; 7) A colocação de mulheres para cantar, dançar e tocar Hosho (chocalho) e Ngoma (tambor) nas cerimônias, reservando a mbira geralmente para os homens; 8) A ideia de que as mulheres que tocam mbira eram carentes de uma feminilidade e comportamento apropriado, não podendo cozinhar adequadamente, por exemplo; 9) A representação da classe de músicos como bêbados, inconfiáveis e violadores sexuais; e 10) A expectativa dos gerentes dos espaços de performance de que as mulheres durmam com eles para conseguir *shows.*

Estas barreiras formaram estigmas de inferioridade das mulheres, afetando a sua plena autoestima na performance. Mas, os depoimentos e intervenções das cinco mulheres em Jones ilustraram mudanças – ainda que parciais – nas narrativas e atitudes tradicionalistas, nacionalistas, do cristianismo, de supremacia e, sobretudo, demonstraram o seu protagonismo na música de mbira.

Esta luta das mulheres não esteve restrita a África, uma vez que a sua opressão é global. Na primeira metade do século XIX, as irmãs estadunidenses Sarah e Angelina Grimké, e a afro-americana Sojourner Truth encorajaram a luta pela justiça e direitos humanos; Foi a partir dessa metade do século que as professoras Prudence Crandall, Margaret Douglass e Myrtilla Miner tentaram transmitir conhecimentos a jovens negras; enquanto isso, mulheres como Susan B. Anthony e a negra Ida B. Wells fundavam a primeira agremiação de sufragistas negras; Já no final do século XIX, a negra Mary Church Terrell participava na fundação da Agremiação Nacional das Associações de Mulheres de Cor dos Estados Unidos (DAVIS, 2016). No Brasil da década de 1970 destaca-se a negra Léila Gonzalez, filósofa-antropóloga militante do movimento negro e do movimento das mulheres (GONZALEZ; HASENBALG, 1982), enquanto em Moçambique destaca-se a Josina Machel, uma revolucionária anticolonial – nascida em 1945 – que desde os seus 18 anos lutou pela independência do país e pelos direitos da mulher.

Portanto, em vários tempos e lugares as mulheres vêm produzindo em diversas esferas, e vou pensar isso a partir da sua intervenção na música de mbira no Moçambique contemporâneo. Para o efeito, estudo de maneira específica a moçambicana Mestra Beauty Alves Sitoe, uma mulher negra

que está fazendo a diferença no país, exercendo um forte protagonismo para a valorização das mulheres e da mbira, rompendo as barreiras históricas estabelecidas pelo gênero.

Para coletar as informações, conduzi uma entrevista semiestruturada dirigida para a Mestra em 2019. Em 2020 participei junto da Mestra na quarta edição da Festa de Mbira realizada no Museu da Mafalala, Maputo, Moçambique, coletando outras experiências. Uso documentos fotográficos e audiovisuais por mim registrados ou fornecidos pela Mestra para elucidar certos depoimentos. Tenho interagido com a Mestra em muitas atividades em prol da mbira, presencial ou remotamente, o que tem ajudado a clarificar várias informações. Sou um tocador de mbira, tenho estudado e pesquisado a sua música desde 2008, principalmente por intermédio dos projetos Mukhambira, Xitata Luthier Africana, Waka Mbira, Modern Mbira sedeados em Maputo. A pesquisa bibliográfica principalmente da Etnomusicologia forneceu-me bases para compreensão do panorama sobre os pesquisados e pesquisadas na música da mbira. Entre as constatações destaco que as mulheres têm um forte protagonismo na música de mbira, e é preciso trazer mais "suas" experiências de modo a reduzir as restrições sociais de gênero e a depreciação da sua sexualidade que persistem e refletem-se na indústria e pesquisa musical.

O papel das mulheres na música de mbira em Moçambique

A disseminação da mbira de teclas de metal pela região abaixo do Vale do Rio Zambeze, em particular Moçambique, tentou acompanhar a tecnologia de ferro forjado para a produção de utensílios diversos. A criatividade do povo no uso do metal permitiu que os lamelofones (nome genérico destes instrumentos) se espalhassem em quase todo Moçambique nas suas diversas versões: mbira nyonganyonga (Manica e Sofala), chityatya (Cabo Delgado, Nampula e Niassa), kasantse (Zambézia), santse e kalimba (Tete), marimba (Inhambane) e mbira ya xindawu (Gaza).

Infelizmente, devido à escravização do dito "sub-homem", a colonização do "inferior", a civilização do "bárbaro" e a cristianização do "pagão" da África muitos lamelofones foram quase extintos, principalmente por portugueses. Entretanto, a independência dos africanos a partir principalmente de 1950, permitiu 1) o resgate dos costumes e filosofias africanas; 2) a expansão das redes radiofônicas e televisivas e das gravadoras; 3) a abertura de instituições de ensino de música

que contemplassem práticas africanas; 4) a emancipação das mulheres em diversas esferas, em particular na música; 5) o intercâmbio "controlado" entre pessoas de diferentes países; e mais.

Neste âmbito, em 1994 o moçambicano Luka Mukhavele foi estudar Etnomusicologia no *Zimbabwe College of Music* tendo trazido ações que revigoraram a mbira Nyunganyunga[4] bastante tocada na cidade e província de Maputo, em particular pela Mestra Beauty. Em 2005 Mukhavele fundou Mukhambira Etnomusical, projeto de pesquisa dos instrumentos musicais africanos. Esta pesquisa experimental foi seguida por Xitata Luthier Africana (2008), Waka Mbira (2013), Modern Mbira (2015) e outros projetos que também constituem círculos sociais performáticos da Mestra.



Figura 2: Mestra Beauty com mbira nyunganyunga introduzida na cabaça
Fonte: Ventura (2020)

A mestra Beauty Alves Sitoe nasceu em cinco de Novembro de 1991 na República da África do Sul, na cidade de Johannesburg, no Soweto. É filha do casal moçambicano Leonor José Timane e Alves Carlos Sitoe. A mestra tem raízes da África do Sul e Moçambique, mas o seu registro oficial a identifica como cidadã moçambicana. A sua educação formal e informal iniciou-se naquele país e se consolidou em Moçambique, aonde chegou com nove anos. A família foi a primeira instituição que deu suporte às suas habilidades musicais durante a infância, tendo recebido influência do seu pai, um colecionador de música. Neste contexto, os exercícios de escuta ativa e reflexiva, assim como os experimentos de erros e acertos pouco a pouco treinavam autodidaticamente as suas habilidades.

A mestra nasce após a independência de Moçambique[5], quando o país já encorajava atividades e instituições culturais: Reunião Nacional de Cultura (1977), Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (1980), Seminário sobre Preservação e Valorização do Património Cultural

[4] Este tipo de mbira foi levado na década de 1960 do povo Vanyungwé da província de Tete (Moçambique) para Zimbabwe pelo Jege A. Tapera (zimbabuano).
[5] A independência de Moçambique ocorreu em 25 de Junho de 1975.

(1981), Associação Cultural da Casa Velha (1983), produção e venda de discos de músicos locais, definição de exigência constitucionais sobre questões culturais (artigo 53 da constituição de 1990), constituição da DNPIC[6] (2007-2008) e SOMAS[7] (2011)[8].

Nessa efervescência, em 2011 a mestra foi integrada na banda *Black Liberation*, começando a sua trajetória na carreira musical com atuações em concertos e festivais nacionais e internacionais. Ela juntou-se ao projecto *Jazz P & Ras Skunk* como corista em 2012 e no ano seguinte (2013) participou do *Bushfire Festival*, no Reino da Eswatini. A sua paixão pela música foi consolidada cientificamente em seminários e formações, principalmente entre 2014 e 2017 na Academia *Music Crossroad*, uma instituição privada encontrada em Moçambique. A mestra também teve colaborações com o baixista Niki, guitarrista Armando, baterista Ottis Sulemane, percussionista Zito Nhacoca, baixista Nelton Miranda, assim como com o pianista sul africano Camilo Lombart, o malawiano Jako Jana, a brasileira Nanda Miranda, o brasileiro Eduardo Escaramuça e mais.

Lembrar que, a elevação de Lourenço Marques (atual Maputo) à categoria de capital – antes localizada na Ilha de Moçambique – em 1906, assim como a sua construção gerou uma interação multicultural entre a população negra nativa, colonos brancos, comerciantes árabes e índios, etc. Assim, a população ouvia música popular global a ponto que a Mestra – fora dos estilos africanos – também executa ópera, reggae, afro soul, jazz, blues e mais. O seu primeiro instrumento foi a voz, mas ela toca vários outros africanos como mbira Nyunganyunga, Xigoviya (fig. 3) e Xitende (fig. 4).



Figura 3: Xigoviya
Fonte: Silambo (2021)



Figura 4: Xitende
Fonte: Mukhambira (S.d[9])

O envolvimento da mestra com a mbira começou em 2012 a partir do convite do mestre Xitaro, criador da Xitata Luthier Africana, projeto que divulga e explora os instrumentos de música

[6] Direção Nacional de Promoção das Indústrias Culturais.
[7] Sociedade Moçambicana de Autores.
[8] Cf. (DARCH, 2018, p. 120).
[9] Sem data de publicação.

tradicional de Moçambique. “Ele convidou-me para conhecer a sua oficina que na época [2008] encontrava-se no bairro de Laulane [Maputo], então eu fui lá e tive o prazer de conhecer o instrumento e lembro-me que eu até participei na construção da minha cabaça” (SITOE, 2019).

O mestre Xitaro “apresentou-me a forma como eu podia documentar as minhas composições, então ele fez uma apresentação morfológica do próprio instrumento, e deu-me alguns temas e fui praticando” (SITOE, 2019). O instrumento em si, diz a mestra, foi me ensinando a ter muita paciência e calma em qualquer esfera da vida, tendo compreendido que “cada pessoa tem o seu tempo e forma para fazer a digestão da própria informação [aprendida]”.

A partir deste trabalho colaborativo “iniciei com a minha primeira turma de forma profissional a passar esses conhecimentos, [mas comecei] de um jeito informal com amigos, irmãos e mais”, figura 5 (SITOE, 2019).



Figura 5: Mestra Beauty Sitoe trocado saberes da Mbira a nova geração
Fonte: Pessane (2019)

Nesta troca “eu busco alguns exemplos práticos, exemplos do dia a dia para passar o conhecimento, porque às vezes eu penso que esta é uma forma simplificada [...] de poder fazer chegar a mensagem ou o conhecimento” (SITOE, 2019). Esta forma inclui observar, experimentar, ouvir, repetir, imitar, errar, acertar e trocar experiências. A mestra auxilia-se com os métodos sistematizados pelo etnomusicólogo zimbabuano Dumisani Maraire (1991) e Paul Berliner (1978) - tablaturas verticais numéricas que indicam onde os polegares e indicador direito devem “arranhar”.

Ainda na Academia a mestra participou do programa *Move Music Exchange* no país vizinho Malawi durante seis meses, tendo trabalhado como voluntária na troca de saberes da mbira numa prisão para menores. O protagonismo da mestra é também notório na área da construção da mbira.

Ela destaca que não é *expert* nesta área, mas constrói mbira e sua cabaça a partir de experiências vivenciadas na Xitata Luthier Africana (figura 6).



Figura 6: Mestra Beauty Sitoe na fabricação da mbira
Fonte: Xitata Luthier Africana (2017)

Neste trabalho, a mestra lida com diversas ferramentas e suas técnicas de manejo com vista produzir formas, tamanhos e proporcionalidades físicas e acústicas adequadas na mbira. Portanto, "estou a aprender a forma de manusear o próprio martelo para poder ter lamelas que eu quero ter, que eu desejo ter no nível do próprio som, da própria estrutura e da estética" (SITOE, 2019). Ao longo do processo "aprendi com meu mestre [...] que tu tens que bater (o ferro) com certa calma de modo a controlar a tecla ou lamela que tu desejas" (SITOE, 2019). A partir dessas experiências

> 'hoje eu sei valorizar todo trabalho manual independentemente de ser um trabalho que eu perceba ou não, por saber que trabalhos manuais requerem muita paciência e, é um processo muito longo e exaustivo', 'então eu penso que, sim, tem que respeitar o tempo que leva para ter uma cabaça ou ter uma mbira prontas' (SITOE, 2019).

Assim, em seu trabalho a mestra tem produzido soluções que aprimoram a sua prática como tocadora de mbira escolhendo materiais específicos para os seus anseios em termos de timbre ou outros elementos demandados na performance. Para além de fabricar e ensinar, a mestra toca a mbira em várias situações (figura 7). Ela é uma participante ativa da Festa da Mbira realizada anualmente em Maputo e tem dividido o palco com vários artistas reconhecidos.



Figura 7: Mestra Beauty Sitoe em performance na IV edição do Festa da mbira no Museu da Mafalala
Fonte: Silambo (2020)

Na 32ª edição do Ngoma Moçambique 2019 a mestra venceu o prémio da melhor voz com a música *Melodia* na qual também arranha a mbira nyunganyunga. Este concurso musical é promovido pela Rádio Moçambique (RM)[10], cujos órgãos de produção e emissão radiofónica foram nacionalizadas para o Estado pelo Decreto-Lei n.º 16/75, de 2 de Outubro em 1975[11]. No quadro das transformações introduzidas, o rádio e as gravadoras começaram a transmitir e disseminar a mbira e outros instrumentos musicais o que, de alguma forma, deu espaço a participação da Mestra.

Ela tem várias composições acessíveis no youtube, nas quais toca a voz e mbira. Na música *Melodia* faz um tributo poético às próprias teclas (sons) da mbira (SITOE, 2019a); Na *Maliana* a mestra questiona o fato da mulher ter sido isolada em casa e forçada a realizar o trabalho doméstico (SITOE, 2019b); Na *Ubuntu* a mestra revela que o amor e união ao próximo ultrapassam a diversidade que caracteriza o povo africano (SITOE, 2019c); E, na *Famba kaya* a mestra propõe que a nova geração aproprie-se da ancestralidade africana (SITOE, 2021). Atualmente, a mestra está preparando o seu trabalho discográfico munida de cotidianidade de nossos falares, gestos, movimentos, modos de ser e instrumentos musicais africanos.

Considerações finais

A partir dos dados apresentadas percebo que a Mestra Beauty desempenha um forte protagonismo na música de mbira em Moçambique, em particular Maputo onde é residente, e cabe a

[10] Antes Rádio Clube de Moçambique, a emissora oficial do regime colonial.
[11] Boletim da República (1994, p. 211).

cada um/a transformar esta semente em substância. A mestra é performer, construtora, instrutora e dinamizadora da mbira com competência na defesa da causa das mulheres e de toda cultura africana.

Pensar a sua contribuição é trazer à tona a condenação das mulheres a uma situação de exclusão. Primeiro, elas trabalham para desconstruir as principais narrativas que barram a sua prestação efetiva. Segundo, só depois é que ganham espaço para trabalhar com elementos técnicos da performance. Entretanto, as mulheres resistem e insistem por uma nova condição da mulher, independente e sem limites. Hoje, elas têm um contato físico direto e ativo com a mbira desde a sua concepção, fabricação, reverberação, potencialização até no palco. Isto demonstra para a indústria cultural e musical que a mbira é para todos e todas. Assim, qualquer divisão sexual de instrumento musical não deve ser hierárquica, pois os instrumentos tocados pelos homens certamente não são nem superiores nem inferiores aos tocados pelas mulheres. Ambos são igualmente necessários.

Embora essas transformações tenham ocorridas na música de mbira, a escassez das mulheres continua observada em Moçambique, Zimbábue, em outros países da África e além. Assim, o desafio é trazer mais mulheres que praticam a mbira, propondo que mais pesquisadores – principalmente pesquisadoras – desenvolvam este tipo de estudo para ilustrar mais experiências e enfrentamentos das mulheres. Este me parece ser o caminho a trilhar para aliviar as restrições sociais de gênero e a depreciação da sexualidade das mulheres que persistem e refletem-se abertamente na indústria e pesquisa da música de mbira.

Referências

BERLINER, Paul. John Kunaka, mbira maker. *African Arts*, S.L[12], v. 14, n. 1, p. 61-88, 1980.

BERLINER, Paul. *The soul of mbira*: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe. Berkeley: University of California Press, 1978.

BOLETIM DA REPÚBLICA. *Publicação oficial da república de Moçambique*. Quinta-feira, 16 de Junho de 1994 I SÉRIE - Número 24. 3° suplemento.

DAVIS, Angela, 1944. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DARCH, Colin. *Historical dictionary of Mozambique.* London: Rowman & Littlefield. 2019.

[12] Sem local da publicação

GONZALEZ, Léila; HASENBALG, Carlos. *Lugar do negro.* Rio de Janeiro: Marcos Zero, 1982.

JONES, Claire. Shona Women 'mbira' Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe. *Ethnomusicology Forum*, UK, v. 17, n. 1, p. 125-149, 2008.

MATIURE, Perminus. *The relationship between mbira dzavadzimu modes and zezuru ancestral spirit possession*. KwaZulu Natal, 2009. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes). The Faculty of the Humanities, Development and Social Sciences. Universidade da Of Kwa-Zulu Natal, África do Sul.

MUKHAMBIRA (org). *Quest for Knowledge as Solutions to Global Problems! Creativity is the Way?* Disponível em: https://www.mukhambira-musical.online/442795992. Acesso em: 17 Ag 2021.

MUKHAMBIRA (org). *Mbira do tipo Kalimba*. 2021.

PESSANE, Chonga. *Mestra Beauty Sitoe trocando saberes da mbira a nova geração*. 2019.

SILAMBO, Micas Orlando. *Mestra Beauty Sitoe em performance na IV edição do Festa da mbira no Museu da Mafalala*. 2020.

SILAMBO, Micas Orlando. *Xigoviya*. 2021.

SITOE, Beauty Alves. *Entrevistado por Micas Orlando Silambo*. Maputo-Moçambique. 25 de Setembro de 2019. Gravação em Celular.

SITOE, Beauty Alves. *Famba kaya*. Moçambique: Studio pan africano. 2021. Disponível em: https://youtu.be/YXvAABzkE3Y. Acesso em: 17 Agost 2021.

SITOE, Beauty Alves. *Melodia*. Moçambique: Nkateko productions. 2019a. Disponível em: https://youtu.be/n9sjwZpcbjE?t=31. Acesso em: 17 Agost 2021.

SITOE, Beauty Alves. *Maliana*. Moçambique: Nkateko productions. 2019b. Disponível em: https://youtu.be/Y9fm1Yw8AcY. Acesso em: 17 Agost 2021.

SITOE, Beauty Alves. *Ubuntu*. Moçambique: Nkateko productions. 2019c. Disponível em: https://youtu.be/vuwK8qdKXts. Acesso em: 17 Agost 2021.

TRACEY, Andrey. Mbira music of Jege A. Tapera. *African Music*, Grahamstown, v. 2, n. 4, p. 44-63, 1961.

TURINO, Thomas. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press. 2000.

VENTURA, Lucas. *Mestra Beauty com mbira nyunganyunga introduzida na cabaça*. 2020.

XITATA LUTHIER AFRICANA (org.). *Mestra Beauty Sitoe na fabricação da mbira*. 2017.

O sagrado profano: entrecruzamento das dimensões espirituais na música da Tenda Cruzeiro de Luz

GT 10 – Etnomusicologia negra: caminhos, contribuições, pensamento e legado.

Tiago Scaramella de Azevedo Cunha (UNESPAR)

tiagoscaramella@gmail.com

Resumo: Este artigo é fruto de uma pesquisa em andamento que busca compreender sob uma perspectiva *êmica* a teoria musical da Tenda de Umbanda Cruzeiro de Luz. Utiliza-se aqui técnicas de campo para coleta de dados através da etnomusicologia participativa. Busca-se compreender as relações entre as dimensões de sagrado e profano na música produzida pelos umbandistas do terreiro.

Palavras-chave: Umbanda, etnomusicologia, sagrado, profano.

The sacred profane: intersection of spiritual dimensions in the music of Cruzeiro de Luz Tent

Abstract: This article is the result of na ongoing research that aims to understand from an emic perspective the musical theory of the Cruzeiro de Luz Umbanda Tent. Field techniques are used here to collect data through participatory ethnomusicology. It seeks to understand the relations between the dimensions of sacred and profane in the music produced by the umbandistas of the tent.

Keywords: Umbanda, ethnomusicology, sacred, profane.

Introdução.

A Umbanda é a religião que conta com mais adeptos assumidos, dentre as religiões de matriz afro-brasileira, segundo os estudos de Pierucci e Mariano (2010), no país e, se outrora as religiosidades marcadas pela presença ancestral africana eram majoritariamente compostas de afrodescendentes hoje a realidade já não é a mesma. Segundo Cunha (2013) a Umbanda moderna abraça adeptos de qualquer cor, fato que para Pierucci e Mariano (2010) se deve a sua penetração, dos anos 2000 em diante, nas classes brancas e escolarizadas, ao passo que a religião, de acordo com Prandi (1995) foi se "desafricanizando" e se espalhando por todas as regiões do país. Em reportagem do jornal *Estado de São Paulo*[1], afirma-se que hoje, na capital do estado, mais de 60% dos frequentadores das religiões afro-brasileiras são brancos.

[1] Disponível em: https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,brancos-sao-maioria-nas-religioes-afro-brasileira-diz-estudo,10000096203

Independente de cor, classe ou escolaridade, pertencer a uma religião afro-diaspórica é assumir uma herança cultural, é ritualizar o *pertencimento* de uma tradição negra frente aos arroubos contrários da sociedade vigente.

Esses escritos são parte integrante de pesquisa em andamento e se fundamentam em trabalho de campo realizado entre janeiro e julho de 2021, na Tenda Cruzeiro de Luz, em Porto União, SC, visando compreender uma teoria musical *êmica* sob a égide dos adeptos da casa. Trata-se de um trabalho realizado por um afrodescendente em busca da compreensão de suas raízes.

Um dos aspectos que reconheci na minha incursão à casa, foi do entrecruzamento das dimensões sagrada e profana, sempre presente na cosmovisão religiosa e nas suas práticas. Aqui tento desenvolver um pouco a ideia e para tal utilizo a concepção de *fenomenologia hermenêutica* de Titon (2008), onde a experiência, o contato com o fenômeno gera o conhecimento, e a hermenêutica nos faz olhar o todo dos eventos, mesmo que os acontecimentos sejam divididos em fatias menores. Por fim o autor enseja que a pesquisa etnomusicológica seja um olhar para o mundo como uma experiência musical. Logo temos que a pesquisa aqui foi baseada na experiência dentro do terreiro, junto aos adeptos, *vestindo o branco,* batendo tambor e analisando a Umbanda não como uma religião musicada, mas como uma experiência musical que encerra em si sentidos religiosos. A acepção é reforçada por Aubert (2007) que assente que a reflexão sobre a prática musical não deve ser separada temporalmente da performance.

Por fim, o presente artigo problematiza como se dão as relações entre sagrado e profano na musicalidade da Tenda Cruzeiro de Luz e objetiva saber se há resistência dos umbandistas na transposição dessas dimensões, bem como deseja observar o quão claras são essas zonas limítrofes entre o que é e o que não é sagrado.

Além do trabalho de campo, onde tive a oportunidade de *girar* com os membros da corrente da casa, de vivenciar processos iniciáticos de aprendizado e, ainda, tocar atabaque, realizei entrevistas semiestruturadas com Pai Thiago, dirigente da casa e o Ogã Wesley, chefe da curimba do terreiro. Também foram realizadas inúmeras conversas informais com os membros da casa.

"Profanização"[2] **e sacralização.**

[2] Uso o termo "profanização" porque não compreendo que o processo que ocorre tenha o sentido negativo que estigmatiza a palavra profanar.

Na macumba o sagrado é o que alimenta o espírito e o profano é o que alimenta a matéria. Na verdade, o sistema opera de maneira retroalimentar: a dimensão espiritual alimenta e é alimentada pelo conceito de sagrado assim como a dimensão material alimenta e é alimentada pelo conceito de profano. Na umbanda, em diversos níveis de entendimento e em diversos elementos, esses conceitos são tão importantes quanto transponíveis o que pode parecer, à primeira vista, paradoxal.

O espaço físico de realização das sessões, através de ritos de abertura e fechamento, transpõe os limites entre sagrado e profano. Ora servem aos espíritos, ora servem à matéria. Da mesma forma a música passeia entre os espaços com igual ou maior facilidade e como música é som, que é vibração e se propaga no ar, a cantiga do terreiro não encontra limites espaciais. Camargo e Calloni (2012) explicam que espírito e matéria são fenômenos tão distintos como complementares.

Galimberti (2003 *apud* Camargo e Calloni 2012), conceitua sagrado como algo que está distante do homem, inalcançável, incompreensível e pertencente às dimensões divinas que estão separadas da dimensão humana. A religião - *re-legere* – garante o contato com o separado através de práticas rituais. Assim sendo, para o contato do profano com o sagrado são elencadas algumas pessoas (os sacerdotes), lugares (natureza, templos), períodos (festividades), proibições (tabus) e assim por diante.

O profano, de acordo com Camargo e Calloni (2012), é o que está fora espaço sagrado, mas que através do rito pode integrar a experiência religiosa. Ou seja, o rito transforma o profano em sagrado para que sirva aos fins religiosos. No caso da musica sagrada exportada do terreiro para os espaços públicos, Santos (2020), etnomusicólogo negro, contribuidor para uma ciência de representatividade étnica, compreende, baseado em Deleuze e Foucalt que o *batuque* se converte em *dispositivo* através do qual se reconhece um espaço étnico dentro do que se entende como música na sociedade de modo geral.

De acordo com Barbosa *et al.* (2016), o sagrado envolve diversos elementos como santuários, datas, vestes, músicas, etc. ou seja, trocando em miúdos, objetos podem ser sacralizados e como tais, podem ser consumidos. São sagrados os objetos que incitam sobre si reverência e respeito por seu uso ritual, de outro lado são profanos os itens utilizados corriqueiramente.

> Neste sentido, os produtos representam mais do que os seus atributos funcionais, possuindo componentes simbólicos que significam aspectos mais abstratos, intangíveis e estéticos do consumo em maior ou menor intensidade. O consumo simbólico se faz presente quando uma compra é realizada pelo que ela representa para o consumidor (...) (BARBOSA *et al.* 2016).

A experiência musical umbandista não é, apenas, um mero elemento da vida religiosa, antes, é central e em torno dela ocorrem atividades como ritos iniciáticos, celebrações, oferendas, possessões, etc. Portanto é natural que o umbandista carregue consigo sua música sagrada para outros espaços. Há, também, um mercado inspirado na fé que está pronto para atender a demanda dos povos de terreiro espalhados pelo Brasil, além do fato da cultura popular se difundir facilmente, assim temos uma receita profícua para a disseminação da música de umbanda.

> Se for só pra transformar em mero espetáculo pra agradar o público, para mero entretenimento eu sou contra, acho que é uma coisa muito feia, não recomendo não! Agora, se for assim, tem alguns pontos que a gente canta, alguns são... nem todos são de composição... a maioria do que a gente canta foram mostrados pelas entidades, alguns que a gente canta são composições de seres humanos mortais e são tão bonitos que a gente canta, acho que se são esses, menos problema! Porque são de um compositor, tem uma pessoa que fez, então tudo bem! Agora, assim, se um artista tá cantando um ponto recebido por uma entidade em um show, que nem quando as pessoas cantam uma música que pertence a outro, de certa forma você tem que pagar um direito autoral, né!? Que tributo que essa pessoa que está cantando um ponto de uma entidade para um público, que tributo que ela está dando para essa entidade? Tem que refletir sobre isso pra saber se pode, aí outra coisa... Maria Bethânia canta muito, não sei se algum ponto específico, mas ela canta muita música voltada ao universo religioso afro-brasileiro e a Maria Bethânia eu não acho que ela está fazendo nada de errado porque parece que ela quando ela canta ela traz o sagrado para o profano e acho que isso não é errado. Agora quando você leva o sagrado para o profano e profana o sagrado eu acho que é muito errado, só que então é caso por caso. A Rita Benedito faz, ela faz bastante isso. Tem um CD muito interessante chamado Tecnomacumba, eu acho interessante, eu gosto de escutar,só que assim, ela canta ponto de caboclo (...) Que cara que essa entidade vai estar? Eu acho que isso não é legal. (Wesley).

Lobo e Dravet (2016) apontam que há um processo intenso de mercantilização das religiões que as transformam em *bens simbólicos, n*as religiões de matriz afro-brasileira não é diferente. Ocorre então um processo de dessacralização ao passo que seus elementos se transformam em mercadoria. Sendo assim a fala do ogã, citada acima, é de um adepto prezando pela manutenção de sua tradição enquanto sagrada e compreendendo que se perde essa potência quando da cantiga se tornando em canção popular.

Santos (2020) entende que, historicamente, a presença do batuque dos terreiros nos fonogramas e rádio exprime uma visibilidade problemática, a princípio, através do qual o expectador vê um povo negro feliz com o cativeiro, provocando um imaginário de amenização do escravismo. O mesmo batuque é, mais tarde, criminalizado, num evidente intuito de invisibilização das práticas culturais negras, ao passo que esse processo contribui para a exotismo e fetichismo aplicados sobre elas.

A mercantilização das produções musicais negras, de acordo com Santos (2020), inaugura um espaço para a presença do negro através do uso das sonoridades oriundas dos recônditos culturais de influência africana, todavia, afirma o autor, que esse o povo de axé serve,

incialmente, de fonte de extrativismo cultural, apenas. Através desse processo o dispositivo batuque operou pelas frestas o que gerou condições para a reconfiguração das realidades (p. 254). O reconhecimento das religiões afro-brasileiras deve, em parte, ao comércio de sua música.

Diferenciando *hábito* e *rito* Rook (1985 *apud* Barbosa *et al.*, 2016), diz que um rito pode ser habitual, todavia o primeiro é mais sério e significativo. Um ritual envolve quatro elementos: artefato, roteiro, público e posição de trabalho. Os artefatos são específicos para rituais e assim a música umbandista é um *artefato ritual.* A música, na umbanda, tem uma dimensão tão importante que a religião, como afirmam os umbandistas, seria outra sem ela. Aqui vejo a umbanda como uma experiência musical e por sua vez a música que sai do terreiro é sagrada para aquele que lá pisa para louvar. A música é especial e mediadora de universos, é um rito por si só que liga os adeptos com seus guias. Como então profanar algo tão sagrado quanto o *artefato sonoro umbandista?* Para os membros da Tenda Cruzeiro de Luz essa ação não é bem vista. Como mostra, a seguir, parte da entrevista com Pai Thiago.

"Eu particularmente, como você falou, eu não gosto disso. Eu não gosto dessa sensação, eu acho meio ruim. Acho que sagrado fica no sagrado, quem está aqui no terreiro tem experiências muito particulares quando está tocando aquele ponto, tanto que você não pode cantar ponto pra fora do terreiro, a tradição manda que você pode escutar pra aprender, murmurar, mas cantar! Porque você está cantando pra invocar. Então quando as pessoas levam a nossa música do espaço sagrado para o espaço profano elas não estão respeitando essa experiência que as pessoas tem aqui dentro. Eu acho que os pontos são invocações ou louvações. Vai tocar um ponto numa festa? A entidade vai ter que descer lá daí? Vão ser invocados lá pra você? Vai sambar tomando cachaça? Num ambiente que é só pra fazer show? Eu acho errado isso porque existem músicas que são feitas pra esse ambiente, veja só Mariene de Castro, Clara Nunes. O povo faz música sem tirar os pontos. A gente tirou, inclusive, no terreiro, nós emprestamos algumas músicas desse povo quando acabam os pontos de Iemanjá canta uma música de Clara Nunes, sabe? Conto de Areia - "contam que toda a tristeza que tem na Bahia" mas a gente empresta pra cá porque nossos pontos acabaram e porque as Iemanjás já estão ali no terreiro, elas só estão operando agora, não estamos invocando ninguém, já invocamos e elas não estão subindo. A gente faz o que? Canta uma musiquinha pra homenagear elas! A gente canta até hinos do santo daime aqui, quando não tem, acaba a lista de pontos que ela é comprida, mas Iemanjá demora pra fazer as coisas. Então eu acho meio feio, eu acho um pouco pernicioso, eu acho que ia acabar levando a umbanda pro muito popular demais. Conheço pessoas, em vários terreiros da cidade aqui, que entram pros

terreiros não porque querem ser umbandistas, mas por causa da emoção que a música causa numa roda de samba, está numa roda de samba, toca um ponto, a pessoa fica emocionada e pensa que é um chamado dos orixás pra ir pro terreiro, não porque ela realmente entende o que está acontecendo. Inclusive são aquelas pessoas que passam mais tempo da vida publicando sobre o terreiro do que fazendo a macumba. Fica postando lá. Eu acho feio, também aqui no terreiro é proibido. Não pode ficar tirando foto de guia e faz tik tok dançando ponto. Menos, né gente. Pense no que Iemanjá diria se visse isso... (risos)"

"- Você não acha interessante que se tire o ponto e leve para um ambiente público, mas se sair do ambiente público para o terreiro?"

"Que tem que tomar muito cuidado, também, para não tornar uma casa de show, a gente canta várias músicas sagradas, não precisa ser música popular, até hinos do santo daime toca de vez em quando, quando não é a hora de invocação e também não é hora de despedir, é uma homenagem que se faz aos santos que estão na terra, sabe? Aí pode cantar uma homenagem. Quando teve aquele disco Tecnomacumba é diferente, ela começa saudando os orixás, como se abrisse o trabalho "Laruê Exu, Exu é Mojubá, Ogunhê Patacori" calma, você não está fazendo essa invocação. Aí as pessoas vão estar ouvindo ogunhê patacori o dia todo em casa quando estão lavando louça, fumando em um bar, aí eu acho desrespeitoso. Mas se você traz de fora para dentro você está colocando respeito naquela música, está respeitando a música que um mortal fez, uma pessoa humana viva fez, em homenagem às entidades então você está honrando-as, é diferente de deixar sair porque você desonra pontos que são muito antigos. Você vai cantar pontos consagrados. Ponto da Cigana da Estrada, Jurema, pontos que os juremeiros receberam, entende? Dos seus caboclos em terra. Perde a nobreza do negócio. A gente até usa aqui bem pouco porque o terreiro não é muito grande não dá tempo de acabar os pontos, praticamente a gente só toca pontos mesmo"

Com a fala do sacerdote pode-se notar de maneira clara a distinção entre *ponto-cantado* e *música*, sendo música um conceito para práticas sonoras profanas e ponto de práticas sonoras sagradas, ele denota, na prática, o que Santos (2020) explica dizendo que ao mudar da esfera religiosa e sagrada para a profissional capitalista, a produção pode tomar rumos antagônicos.

Para os membros da Tenda, os limites devem ser preservados, há um apego à tradição, mas na prática, a música profana é utilizada nas sessões como ocorreu em uma gira de ciganos, onde se utilizam canções da banda Gipsy Kings ou as canções populares que falam de Iemanjá encontradas nas compilações de pontos utilizados no terreiro, além da canção *Meu Pai Oxalá*, de Toquinho e Vinícius de Moraes e *Cordeiro de Nanã* de Mateus Aleluia e Dadinho que reconheci sendo entoadas durante algumas sessões. De fato, como explica Oliveira (2018),

representante da etnomusicologia negra que pesquisa a presença étnica afro-brasileira em contextos sagrados, através dos meios de comunicação, os religiosos travam contato com a música afro-brasileira secular, que traz em seu âmago os aspectos de pertencimento étnico-cultural, dessa forma há a possibilidade da incorporação da música popular nos ambientes sagrados.

Apesar do grupo desejar manter seus artefatos musicais sagrados no ambiente em sagrado, sites como o *youtube*, acessado em 04/08/2021, contam com vídeos de compilações de pontos de umbanda com mais de 4 milhões[3], o que mostra que não só *músicas de temática umbandista,* mas os próprios pontos são consumidos regularmente.

> Suas performances artísticas funcionam como canais de comunicação de sua identidade religiosa e de suas experiências com o santo. A dança e a música colaboram para a disseminação de elementos dos cultos afro-brasileiros em um fluxo de trocas simbólicas entre os terreiros e as manifestações da cultura brasileira em diferentes espaços e tempos. (BAHIA e VIEIRA, 2017).

Simas (2020) diz que o povo carioca, que deu a gênese às umbandas, *"sacraliza o profano e, ao mesmo tempo, profana o sagrado"* (p. 117); junte isso à herança bantu onde o *mooyo* compartilhado é mais forte, acrescente um povo que gosta de cantar seus santos e teremos uma religião muito mais difundida do que se parece. Muitos mais rezam através das canções que podem ser pontos que escapuliram do terreiro e foram parar no rádio. Enquanto se intenta esmagar as manifestações religiosas de matriz afro-brasileira, esta escapa pelas arestas, penetra no mundo disfarçada de canção e o tambor retumba enquanto Oxalá abençoa.

Para Bahia e Vieira (2017):

> Referência identitária para muitos artistas populares, o sagrado afro-brasileiro é inspiração para compor músicas há muito tempo. Há registros em disco desde o início do século XX, período em que surge a indústria fonográfica no Brasil. Em diversas músicas estão presentes elementos dos cultos afro-brasileiros, suas simbologias, práticas rituais e entidades espirituais. (p. 172).

Conclusão.

Por fim, com ou sem intenção, o ponto vira canção e a canção vira ponto, disseminando as religiões afro-brasileiras por todas as camadas sociais e criando sobre elas um status de cultura que transcende apesar de que, idealmente, no terreiro, se deseje manter os artefatos musicais envoltos em sua sacralidade e sem interferências externas.

As giras são festivas, se cultua a alegria e as palavras de esperança, caridade, assim como os louvores, escapam por entre as frestas das casas de macumba e vão pertencer ao mundo. Há certa resistência dos membros da tenda, mas os limites não são tão evidentes como lhes parece,

[3] https://www.youtube.com/watch?v=7rDqfD3ZgPk&ab_channel=CanteUmbanda

pois eles sacralizam o profano de canções mundanas que tenham temáticas sagradas, e mais, mesmo algumas que não tem. Sagrado e profano nem sempre são dimensões opostas e batem cabeça uma para a outra.

Referências:

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 50 nº1, 2007.

BAHIA, Joana. VIEIRA, Caroline. Performances artísticas e circularidades das simbologias afro religiosas. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 09, n. 27, p. 171-188, jan/abr 2017.

BARBOSA, Ohana Trajano; MATOS, Mariana Bueno de Andrade; MELO, Francisco Vicente Sales; BARBOSA, Maria de Lourdes de Azevedo; FARIAS, Salomão Alencar de. Do batuque do atabaque à decisão de compra: Pães e mães de santo podem influenciar no consumo do sagrado e profano de seus seguidores? *Revista Perspectivas Contemporâneas,* v11, nº 3, p. 63 -78, set – dez, 2016.

CAMARGO, Tânia Garcia; CALLONI Humberto. O sagrado e o profano presentes na festa de Iemanjá: uma leitura possível de educabilidade ambiental. *Revista eletrônica do mestrado em educação ambiental,* FURG, Porto Alegre, v. 28, janeiro a junho de 2012.

CUNHA, Nayana de Castro. Brinquedo de tambor: processo de ensino-aprendizagem na umbanda. In: XVI Congresso Brasileiro de Folclore, *Anais,* Florianópolis, 2013.

LOBO, Ítalo; DRAVET, Florence. "Sagrado e profano: a umbanda e o mercado religioso". *Esferas*, ano 5, nº8, jan-jun, 2016.

PIERUCCI, Antônio Flávio; MARIANO, Ricardo. Sociologia da Religião: uma sociologia da mudança. In*:* MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Helena T. de Souza. *Horizontes das ciências sociais no Brasil:* Sociologia. São Paulo: ANPOCS, 2010.

PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista USP,* São Paulo, nº 28, páginas 64 – 83, 1995.

SANTOS, Marcos dos Santos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.* 272 f. Tese (Doutorado em Música) – UFBA, Salvador, 2020.

OLIVEIRA, Miriam de. *Black Gospel: um estudo etnomusicológico com o Grupo Family Soul do Rio Grande do Sul.* 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas.* 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 175 páginas.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In*:* BARZ, Gregory; COOLEY, J. Timothy. *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford, 2008.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Perspectivas para compreender a canção em Porto Alegre e as relações entre música e emoção

GT 01 "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Paulo F. Parada (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
paulinhoparada@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação tem como objetivo apresentar perspectivas para compreender a canção em Porto Alegre e as relações entre música e emoção. Para canção de Porto Alegre, consideramos os conteúdos das letras das canções e alguns sujeitos que consideram Lupicínio Rodrigues e seu falecimento em 1974 como um marco temporal para a música local. Como objetivos específicos, reflito os limites e alcances da etnomusicologia durante a pandemia e a afirmação de Tia DeNora que a sociologia reforça que as emoções são "socialmente constituídas" (2010, p. 168) – esse argumento nos interessa, pois a recepção e o consumo da música afeta essa construção de emoções nos musicares locais da cidade.
Palavras-chave: Canção; Emoção; Localidade; Lupicínio Rodrigues.

Perspectives to understand the song in Porto Alegre and the relationship between music and emotion

Abstract: Abstract: This communication aims to present perspectives to understand the song in Porto Alegre and the relationship between music and emotion. For song from Porto Alegre, he considers the contents of the lyrics of the songs and some subjects who consider Lupicínio Rodrigues and his death in 1974 as a time frame for local music. As specific objectives, they reflect the limits and scope of ethnomusicology during the pandemic and Tia DeNora's assertion that sociology reinforces that emotions are "socially constituted" (2010, p. 168) - this argument interests us, as reception and consumption of music affected the construction of emotions in the city's local musicians.
Keywords: Word. Word. Word. Word. Word.

Introdução: A canção na cidade e seus afetos

Após concluir minha pesquisa de mestrado sobre músicos da noite de Porto Alegre, tive algumas inquietações. Na dissertação (PARADA, 2018), refleti sobre os processos de memória e esquecimento e, ao final, percebi que é impossível lembrar sem esquecer. Memória e esquecimento são complementares. Ao entrevistar dezenas de interlocutores, apareciam constantemente os nomes de artistas que estavam em um "não lugar", ou melhor, o que Durque Costa Cigano aponta genericamente como sendo uma geração "pós-lupicínio", que não, necessariamente, são somente músicos da noite contemporâneos e ou continuadores da velha guarda boêmia da cidade.

Traduzindo essa compreensão para a pesquisa, pretendo entender o que significa ser da

geração pós-Lupicínio e como esses discursos poéticos da canção romântica se articulam com o imaginário urbano de ser morador ou artista de Porto Alegre. A cidade se transforma, seus sons e sentidos também. Isso ocorre, por exemplo, quando interlocutores lembram de momentos de composição. Luiza Helena e sua canção *Lupi, sua arte, sua glória,* composta no trajeto de um ônibus, retrata os antigos bondes que circulavam dos bairros até o bairro Centro de Porto Alegre, dos bares e cabarés antigos, etc.

Como durante o mestrado (2016-2018) foquei minha atenção em muitos artistas locais, e se por um lado contemplei a apresentação e desvelamento de múltiplas narrativas e trajetórias artísticas, contemplei temas como: a opressão e o machismo que as mulheres sofrem em suas vidas e carreiras, o preconceito por ser músico da noite, questões de raça e classe social, etc. Muitos dos interlocutores que fizeram parte de minha pesquisa de mestrado e, possivelmente, os que colaborarão para o projeto de doutorado, fizeram suas carreiras cantando no período que Durque Costa Cigano denomina como geração "Pós-Lupicínio" (depois de 1974). Percebi que muitos desses artistas atuavam, principalmente, dialogando com um repertório de canções românticas.

A musicóloga Marta Ulhoa, organizou uma coletânea de textos dedicados à canção romântica da América Latina (2016) e, ao pensar na relação da televisão (enquanto veículo de comunicação de massas) com a música romântica do cantor Roberto Carlos, afirma que ambos dialogam com:

> Cotidiano familiar, âmbito de conflitos e tensões, mas também um dos poucos lugares onde os indivíduos das sociedades urbanas latino-americanas modernas se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações (ULHOA, 2016, p. 128).

A partir dessas reflexões de Ulhoa, como pensar na atmosfera urbana de Porto Alegre e em canção romântica, descobrir os sentidos e significados que as múltiplas formas de fazer canção engendram nas carreiras e vidas cotidianas dos interlocutores? Pois, como apresentarei ao longo da comunicação, existem outras formas de fazer canções que estão imbricadas nos hábitos e *ethos* de cada pequena comunidade de Porto Alegre: pessoas, públicos e artistas, que frequentam determinado bairro ou bar da cidade.

Será pertinente chamar a canção de "romântica" e o que os interlocutores da pesquisa

pensam disso? Pensando nisso, conversei com o músico da noite e compositor Durque Costa Cigano, em comunicação pessoal durante uma entrevista em meio à pandemia através da plataforma *Zoom*, utilizamos o ciberespaço para refletir sobre o momento atual de sua carreira. Ele não gosta de rótulos e acredito que, para Cigano, seja interessante uma abertura para além dos gêneros musicais e estilos, procurando atender às demandas de seu publico.

As narrativas sobre canções despertam emoções nos músicos e em seus ouvintes. Mais quais seriam essas relações? Utilizando o referencial teórico da etnomusicologia, refletirei sobre os musicares locais de Porto Alegre e as emoções despertadas através das canções.

As canções construídas através dos cotidianos e olhares dos sujeitos

Acredito que o conteúdo das letras e o olhar sobre a cidade dependem das vivências dos sujeitos que cantam e/ou compõem. Essas emoções vivenciadas são partilhadas através de canções e construídas socialmente. As situações são múltiplas e complexas, não obstante que observei Lupicínio Rodrigues como um marco temporal para a canção na cidade.

Existem alguns "músicos da noite" de Porto Alegre, como Luiza Hellena e Durque Costa Cigano, que se intitulam herdeiros dessa espécie de tradição da canção boêmia. Cigano intitulou-se como uma geração pós-Lupicínio (após seu falecimento em 1974). Por outro lado, existem artistas que têm outras visões sobre a cidade, uma visão cosmopolita e agregadora, um olhar de construção turística afirmando que "Porto Alegre é demais", como o compositor e político José Fogaça e o produtor Ayrton Patinete. Seria simplista afirmar que são visões antagônicas ou contraditórias, apesar e não serem complementares: acredito que são narrativas de territorialidades e posições em campo diferentes – vivências de bairros "de pobreza" (como afirmou Lupicínio em sua canção) e paisagens cosmopolitas, compostas por sujeitos oriundos de classe-média e bairros nobres da cidade.

A historiadora Márcia Ramos de Oliveira elaborou dissertação (1995) e tese (2002) sobre Lupicínio Rodrigues. Sua pesquisa é fundamental para entendermos Lupicínio como um marco temporal importante para o presente trabalho. O título de seu trabalho de mestrado é "Lupicínio Rodrigues: A cidade, a música e os amigos", já nas primeiras páginas está a dedicatória "Ao Johnson. À alma boêmia de meu pai". Johnson foi um grande amigo de Lupicínio, além de cantor, pugilista e pai da historiadora. No título de sua dissertação a música serve como uma espécie de elo

que fortalece os vínculos entre o local (cidade) e as pessoas (amigos). A música está a serviço da criação de vínculos afetivos entre o espaço vivido e imaginado, a cidade, com as pessoas. No centro de tudo está Lupicínio, onde a historiadora recorre aos relatos dos amigos (como Zilah Machado, Plauto Cruz, Lourdes Rodrigues e Hardy Vedana, para citar alguns exemplos), para recriar "a construção de seu cotidiano" (1995, p. 147). Ao justificar sua escolha de realizar sobre Lupicínio, Márcia Ramos de Oliveira afirma que (1995, p. 2):

> Basta mencionar o nome "Lupicínio Rodrigues", ou mesmo "Lupi", para perceber uma imediata reação nas pessoas, sejam elas nascidas, ou não, em Porto Alegre. A identificação quase sempre é imediata. Quando isso não ocorre, cantarola-se um trechinho de uma de suas composições e recebe-se de pronto nova exclamação de reconhecimento. [...] Percebia também, a medida que crescia, muitas regravações sendo feitas por intérpretes das mais diferentes tendências.

Através da reflexão sobre as letras das canções de Lupicínio, Oliveira apresenta narrativas sobre a construção da cidade de Porto Alegre como território de disputa por espaço de trabalho e moradia, pois segundo a autora (Ibidem, p. 3-4):

> O momento da abolição veio a acirrar mais a disputa pelo espaço. Os negros recém libertados tinham poucas escolhas: avolumavam o já densamente povoado centro da cidade, morando precariamente em habitações cada vez mais condenadas pelas nascentes autoridades sanitárias ou, deslocavam-se para a periferia, na época os arredores da cidade alta.

Nascido na Ilhota, Lupicínio representava a população de Porto Alegre que "circulava" o centro da cidade em busca de melhores condições de trabalho. Através de suas canções românticas, aparentemente ingênuas em um primeiro olhar, podemos compreender a construção da cidade, por vezes desigual (Idem):

Foi num bairro de pobreza
Aonde se afasta a tristeza

Comentando o que se faz
Num centro de lavadeiras
Uma das mais faladeiras
Trouxe teu nome em cartaz
Enquanto algumas meninas
Corriam enchendo as tinas
Para a mãezinha lavar
Foi que saiu a conversa
Que eras a mais perversa
Mulher daquele lugar

Não obstante sua narrativa masculina, adjetivando de forma pejorativa a mulher, sua composição retrata o cotidiano de um trabalho possível na época (lavadeira) em um espaço periférico (bairro de pobreza). Sem dúvida, sua morte em 1974 é um marco temporal importante para as gerações de músicos posteriores que, de múltiplas formas, se inspiraram em suas canções românticas para a construção de suas carreiras através de uma cidade idealizada, a Porto Alegre vivida e imaginada por eles.

Voltando o olhar para a reflexão musicológica sobre as canções românticas, Simone Luci Pereira reflete sobre questões de narrativas, escutas, migrações e identidades em relação ao bolero (2016, p. 145):

> Pensar na atualidade sobre gêneros musicais que alcançaram evidência em meados do século XX requer uma reflexão sobre o passado e o presente em suas descontinuidades. Se alguns destes gêneros, como o bolero, estabeleceram-se décadas atrás como símbolos de culturas e identidades nacionais ou continentais, a memória que se tem deles ou a delimitação de sua abrangência é bastante variável, não apenas pela multiplicidade das escutas, como também porque, em seus processos históricos, estes gêneros passaram por modificações, influências variadas, incorporando elementos, destituindo outros, transformando-se.

Essas modificações e descontinuidades de entendimentos, narrativas e escutas sobre o bolero, também ocorrem através dos sujeitos em campo e a canção romântica na cidade de Porto Alegre. As compreensões sobre os gêneros musicais são múltiplas e, durante meu trabalho de pré-

campo, conversando com interlocutores, observei dúvidas, por exemplo, sobre determinada canção, se era samba-canção ou bolero. Desta forma, dialogando com a interlocutora Luiza Hellena, percebo que essa "multiplicidade de escutas" está presente, através da compreensão dos marcos temporais e espaciais pois Luiza Hellena nasceu em Rosário do Sul, migrando para Pelotas durante sua adolescência e, na vida adulta, para Porto Alegre.

Para Simone Pereira, os entendimentos sobre a canção romântica estão atrelados aos sentidos de identidade e localidade, pois as memórias e esquecimentos construídos sobre determinadas canções são vinculados às vidas de pessoas em seus espaços urbanos (PEREIRA, 2016, p. 146):

> A reflexão sobre a escuta musical de imigrantes que vivem fora de sua terra de origem coloca-nos diante das questões que envolvem a memória, em seus processos de seleção, lembrança e esquecimento, em articulação com as identidades que se quer formular no presente. Mais ainda, nos desafia a pensar sobre as escutas de povos em trânsito, que ocorrem fora do lugar de origem dos ouvintes, permeadas por distância, estranhamento, nostalgia, rechaço e alteridade que a nova localidade impõe. Lembranças e escutas de uma canção que remete à terra originária, num momento em que não se está mais nela. Nesse sentido, assumimos que a escuta das canções aqui será pensada para além do caráter puramente musical, remetendo a uma escuta de um tempo e de um lugar, articulando e rearticulando sentidos de origem, pertencimentos, nacionalidades, identidades, relações entre local/global, próprio/estrangeiro.

Pensar na cidade de Porto Alegre como local de múltiplos sentidos e entendimentos, ajuda na compreensão da canção romântica não como uma categoria cristalizada, mas espaço constante de transformações e diversas interpretações. Compreender as significações pessoais e coletivas em relação à canção romântica, diz mais em relação aos sentidos de pertencimentos, identidades, relações entre local e global, engendrados através da escuta e das práticas musicais. Não se trata de classificar as canções românticas em categorias como samba, bolero, baladas, etc ou mesmo descartar tais gêneros musicais, mas trabalhar com os sentidos e sentimentos provocados através da intimidade cultural dos interlocutores e sua relação afetiva com o imaginário boêmio de Porto Alegre.

Para o etnomusicólogo Martin Stokes (2010, p.32), o conceito de intimidade cultural,

traduzido por mim como convivência e proximidade cultural, é, também "espaço de tensão, de competição e reivindicações antagônicas", principalmente ao pensar no amor romântico em condições contemporâneas com os problemas e dilemas do mundo. Stokes questiona (idem):

> Que tipos de vida familiar são influenciados pelas condições globais de trabalho migração? Que tipo de amor pode sobreviver às condições domésticas superlotadas da vida nas favelas da metrópole moderna? O que acontece com casamento quando as despesas associadas a ele se tornam impossíveis de realizar? As instituições centrais de intimidade sobrevivem e se adaptam, mas não sem custo à coerência ideológica da família nuclear moderna.

Questões políticas como a normatividade patriarcal e o casamento heteronormativo são reflexões apresentadas pelo etnomusicólogo Martin Stokes para pensar o conceito de "intimidade cultural" (cultural intimicy), através das canções românticas à luz da atualidade. Pois, se por um lado o "amor romântico" é retratado nas letras das canções, essa reflexão não está imune aos efeitos das ideologias do mundo atual.

As letras das também são espaços de denúncia da opressão masculina. Essa situação é expressa, por exemplo, na letra da canção de Luiza Hellena, *Justiça*:

Cansei das injustiças que você me fez
Mas não farei justiça com as minhas próprias mãos
Um dia a justiça divina irá julgar você
Por isso agora não adianta me pedir perdão

Observamos aqui o desejo por justiça e melhores condições dentro de um relacionamento heteronormativo, uma espécie de equilíbrio de poderes e desejo por transformação dessas injustiças.

Ao pensar nessas desigualdades expressadas nas canções, é importante refletir sobre a prática etnomusicológica. Acredito que a etnomusicologia brasileira é, por si mesma, múltipla e aplicada, pois intercedemos pelos nossos interlocutores que estão, muitas vezes, à margem dos meios acadêmicos e espaços elitizados. É bom lembrar que os espaços sonoros são territórios de tensões e interações, negociações entre poderes e hierarquias e os silêncios e as narrativas são formas de manutenção do poder ou estratégias de sobrevivência, como quando, por exemplo, Luiza

Helena afirmou no Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade[1], que tomava "surras homéricas" por cantar na rádio e, por isso, deixou silenciada sua carreira artística como estratégia.

Realizei com Juarez Fonseca, influente jornalista local que tem uma coluna quinzenal no jornal local de maior circulação, Zero Hora. Seu depoimento preenche algumas lacunas temporais que me faltava compreender, não obstante nosso diálogo percorreu uma espécie de caminho cronológico entre as décadas de 1980 e 1990. Ao ser convidado a lembrar do presente, sua memória, em associação livre, relembrou os tempos em que era mais presente da "noite".

Antes de pensarmos outras formas de canção em Porto Alegre, quero voltar à entrevista com Juarez Fonseca. Perguntei o motivo pelo qual sua rotina de frequentar os espaços noturnos mudou e, porque, para ele, a música e o legado de Lupicínio também se transformaram, ele respondeu:

> Depois, nos anos [19]90, essa categoria de boêmio, passou a ser um pouco prejudicada. Porque mesmo os jornalistas raramente tinham um grupo pra frequentar bares. De vez em quando iam. Mas não era uma coisa como, nós tínhamos, meio que fixos. Como uma coisa assim: habitual. Então nos anos 90 essa coisa da boemia, mais ligada ao pessoal jovem do jornalismo, meio que se arrefeceu. Não sei como continuou e de que maneira continuou. Eu eventualmente fui ao Parangolé, que hoje tá fazendo 15 anos [no dia da entrevista, 9 de março de 2021, o bar Parangolé completava 15 anos!].

Juarez Fonseca citou mais alguns estabelecimentos que, segundo sua narrativa "ficavam... eu disse ficavam porque é quase tudo no passado, porque tudo isso já fechou". São os bares em que ia "para assistir shows". Mas o que aconteceu depois desse período dos anos 1990, depois que segundo o jornalista a categoria de boêmio ficou prejudicada? Outra espécie de intimidade cultural com a cidade, está inconsciente ou conscientemente expressa no slogan "Porto Alegre é demais", e expressa na canção símbolo composta pelo compositor e político Fogaça. Com a finalidade de compreender a atmosfera e o contexto em que foi composta essa canção e a coletânea com o mesmo título "Porto Alegre é demais", comercializada em Compact Disco pelo grupo empresarial Zaffari, conversei com o produtor Ayrton Patinete, que foi entusiasta da iniciativa.

[1] Programa exibido em 10/07/2017 em "Rádio da Universidade"- AM 1080. Acessado em 23.12.2020 às 10h32, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=YjAVCU5weHA

Através de trocas de áudios via aplicativo de celular Whatsapp, em 18 de março de 2021, o produtor Ayrton Patinete afirmou que a coletânea "Porto Alegre é demais" data de 1992. Ele me contou a história da composição de "Porto Alegre é demais", no caso a canção:

> A música "Porto Alegre é demais" é mais ou menos o perfil de José Fogaça, compositor da música. Não sou eu. "Eu só botei no disco". Tu quer saber como foi feito esse disco? O por quê e como? Eu estava veraneando com Luiz Coronel, padrinho e tio da Isabela [Fogaça], e nós veraneando [...] O [Luiz] Coronel voltava aos finais de semana. [...] Estávamos preparando um grande almoço, Luiz Coronel chega, grande poeta e diz: olha o que a Isabela te mandou! E me mostrou uma fita k7, nós ali na cozinha, evidentemente tomando um belo vinho e fazendo um belo camarão. Botamos a fita k7, a primeira música que veio tocando era "Porto Alegre é demais". Letra e música de José Fogaça, interpretada pela sua excelentíssima Isabela Fogaça. Começamos a ouvir, dançando... "Porto Alegre é que tem..." [Patinete cantarola a música], tomamos mais uma rodada de vinho e entra a segunda música. A segunda música era Deu pra ti, Kleiton e Kledir. Começamos a parar pra ouvir mais. E ouvindo, começamos a querer ouvir de novo "Porto Alegre é demais"

O compositor da música José Fogaça, autor de "Porto Alegre é demais", é um importante político conhecido na cidade: além de um dos fundadores do PMDB local, foi prefeito de Porto Alegre entre 2005 e 2010, além de deputado estadual, deputado federal e senador. É inegável sua influência política, inclusive para o sucesso da difusão e meios de comunicação para o êxito da distribuição de sua composição nos grandes grupos empresariais e meios de comunicação de massa (televisão, rádio, etc). A etnomusicologia pode nos fornecer referências para compreender como funciona em nossa sociedade essas políticas de participação no imaginário afetivo sobre as canções da cidade. Acredito que para compreender essas ressignificações através da intimidade cultural, devemos refletir sobre as relações sociológicas entre música e emoção.

Relações entre música e emoção

Sobre essa temática, Tia DeNora (2010, p. 161) afirma que "a dimensão afetiva do ser humano social foi, ao longo da década de 1980, em grande parte relegada à periferia da sociologia". A autora reforça que nos Estados Unidos as emoções foram tratadas de forma estruturalista e, portanto, racional. DeNora escreve que somente nos anos 1990 "surgiu uma nova preocupação com o componente de 'sentimento' da ação social" (2010, p. 161) e, só então o caráter afetivo dos movimentos sociais entraram em foco. Para ela, a sociologia reforça que as emoções são

"socialmente constituídas" (Ibidem, p. 168) – esse argumento nos interessa, pois a recepção e o consumo da música afeta essa construção de emoções.

DeNora tece relações entre estudos de gênero e gosto musical, reiterando que a música também molda a emoção dos corpos em suas temporalidades, afetando a vida diária. Para a autora, seus estudos na área demonstram que (2010, p. 174):

> O consumo e uso de música por um pequeno número de pessoas de classe-média, adolescentes que falam inglês em Montreal, mostram como a música fornece uma espécie de modelo para a formação da sexualidade e do estado emocional. Mais recentemente, o foco mudou para a questão de como a música é realmente usada durante ocasiões íntimas, e como pode atrair corpos para trajetórias temporais (ritmos, pulsos, gramáticas corporais, estilos de movimento e gramáticas de sentimento).

Ela conclui suas argumentações ressaltando a importância da análise de narrativas, análise de vídeos e observação-participante, pois para compreender as relações entre música e emoção em uma abordagem sociológica, é necessário "usar relatórios etnográficos para gerar hipóteses fundamentadas de como a música funciona na vida social, o que faz e como está reflexivamente implicada na criação e recriação de reinos sociais, eventos e estados" (Ibidem, p. 178).

Tomando como ponto de partida as conclusões de Tia DeNora, acredito que as relações entre música e emoção, presentes nas narrativas e letras de canções dos interlocutores, apresentam diferentes narrativas musicais e sobre música da e na cidade de Porto Alegre. Essa multiplicidade de pontos de vista está interligada com as vidas dos compositores e intérpretes, suas condições sociais e seus territórios na cidade, que permitem acesso aos cenários (íntimos e emocionais) da construção de suas canções.

Quero deixar aqui uma ação de etnomusicologia aplicada que realizei ao lado de Luiza Hellena, interlocutora de minha pesquisa. Ao falar em música e emoção no âmbito local, me causa uma diversidade de sentidos o material audiovisual que produzi em meio à pandemia e a pergunta que não quer calar (e novamente me causa emoções conflitantes): seria melhor produzir esse material nesse momento ou não? Ainda não tenho essa resposta, porém estou atento para os resultados oriundos dessa experiência.

Considerações finais: conhece-te a ti mesmo? Questões de verdade...

As letras das canções e as emoções oriundas de suas afirmações são construídas socialmente a partir das vivências dos sujeitos que cantam ou compõem. É uma questão de verdade: utilizei o aforismo de Sócrates, "conhece-te a ti mesmo", para refletir sobre os olhares dos interlocutores para seus mundos através das canções. São universos internos (sentimentos, sentidos) e universos externos (bairros, paisagens, ruas) – mundos musicais construídos socialmente. São conhecimentos múltiplos sobre suas vivências e verdades – ninguém melhor que eles mesmos para falar sobre isso.

Reflito a consideração final em relação ao papel da etnomusicologia: se no Brasil ela é eminentemente política, o que fazer com os olhares que não condizem com a prática da nossa disciplina, que tem um caráter eminentemente político? Acredito que não devemos ignorar ou simplesmente criticar essas cosmovisões que são apenas complexas e não são neutras – podem ser utilizadas por interlocutores que estão em situação desfavorecida, como estratégia para conquistar novas audiências.

Mas e a pandemia? Como prevenir os danos colaterais que nosso trabalho (ou a ausência dele) pode acarretar nas vidas dos interlocutores? Conhecendo a mim mesmo, não estou satisfeito com os rumos que a pesquisa etnomusicológica à distância têm tomado (ao considerar a exclusão digital dos interlocutores do universo de minha pesquisa) e os privilégios que desfrutamos enquanto acadêmicos e pesquisadores em relação à nossa posicionalidade. Estamos aqui para transformar quem somos e os universos em nossos meios musicais locais. Espero sair dessa comunicação diferente do que entrei e espero o mesmo de vocês[2].

Referências

DENORA, Tia. ***The rediscovery of emotion with sociology.*** *In: Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application.* (Org. Patrick Juslin; John Sloboda). Oxford, University Press, 2010

OLIVEIRA, Márcia Ramos. Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

[2] Material audiovisual que produzi sobre Luiza Hellena pode ser assistido em https://www.youtube.com/watch?v=c-ZC_z_ZrzU, acessado às 20h55 do dia 06.09.2021.

_____. Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

PARADA, Paulo F.; ***Nós da Noite: Memória, Esquecimento e Atividade Musical Profissional em Porto Alegre***. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018

PEREIRA, Simone Luci. ***"¿Que bolero?" Questões sobre narrativas, escutas, migrações, identidades***. Rio de Janeiro, 2016.

STOKES, Martin. ***The Republic of Love, Cultural Intimacy in Turkish Popular Music.*** The University of Chigaco Press: Chicago, 2010.

ULHOA, Marta; PEREIRA, Simone L. ***Canção Romântica: Intimidade, Mediação e Identidade na América Latina***. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

POR UMA ETNOMUSICOLOGIA POLITICAMENTE RACIALIZADA

GT "Etnomusicologia Negra: caminhos, contribuições, pensamento e legado"

Acsa Braga Costa
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)
acsabragac@gmail.com
Danilo da Cunha de Jesus dos Santos
Pró Reitoria de Pós Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura (PROPGPEC – CPII)
danilo.cunhads@live.com
Leonardo Moraes Batista
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
leonardomoraesbatista@gmail.com
Thamara Collares do Nascimento
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
thamaracollares.nave@gmail.com
Victor Hugo Costa Cantuaria da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
victorh.cantuaria@gmail.com
Grupo de Estudos e Pesquisa Etnomusicológica – *NEGÔ*

Resumo: Este texto, escrito coletivamente por pesquisadoras e pesquisadores negros, aponta questões para avançarmos na construção de uma etnomusicologia mais plural, expandida e politicamente racializada. A discussão sobre expropiação que aqui pautamos é um anteparo para compreender os lugares responsáveis com dinâmicas de justiça social e cognitiva na produção de conhecimento e na formação de pessoas estudantes de música. Desde nossa experiência individual e coletiva na festa fervo que pesquisamos, a BATEKOO[1], como pessoas inseridas nos universos desta plataforma, temos confabulado percursos além caminhos necrorracistas para pautar novos sentidos para o campo da etnomusiclogia, enquanto protagonistas. Sinalizamos que parte do debate aqui proposto é um recorte das discussões de nossa pesquisa, não apresentando a totalidade do debate.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Afroperspectiva. Expropriação. BATEKOO.

For a Politically Racialized Ethnomusicology

Abstract: This text, written collectively, points out issues to advance in the construction of a more plural, expanded and politically racialized ethnomusicology. The discussion on expropriation that we

[1] A plataforma BATEKOO abrange festa, eventos, produção musical e ações formativas, mediada por pessoas negras e LGBTI+s. Trata-se de um encontro afrodiaspórico que transita entre a memória, por meio da conexão ancestral e uma reontologia focada em construir narrativas de enaltecimento da negritude, com foco na juventude negra e LGBTI+ e em sua produção estético-sonora-visual-corpórea, em meio urbano, vistas por diferentes perspectivas sociais. A festa em especial, espaço marjoritário de nossa pesquisa, em nossa compreensão afirma a ideia de um espaço possível de pulsão de vida, o que permite o compartilhamento de um local seguro para pessoas negras, transgêneros, transexuais, gays, lésbicas, gordos, pessoas com deficiência. Sem as padronizações impostas pela sociedade, expressam o desejo de se verem livres de toda objetificação e estereotipização de seus corpos.

discuss here is a screen for understanding responsible places with dynamics of social and cognitive justice in the production of knowledge and in the education of people who are music students. Since our individual and collective experience in the fervo party that we researched, BATEKOO, as people inserted in the universes of this platform, we have established paths beyond necroracist paths to guide new meanings for the field of ethnomusicology, as protagonists.
Keywords: Ethnomusicology. Afro-perspective. Expropriation. BATEKOO[2].

Introdução

Antes de entrarmos nos percursos e abordagens que configuram este texto é necessário apontar duas configurações que o constroem. A primeira configuração está centrada na figura de *Esù*, a quem pedimos sagacidade e sapiência no decorrer deste texto, que possui sua égide na escrita engajado-coletiva e colaborativo-participativa. A segunda configuração está embasada na dinâmica da encruzilhada mediada pelo encontro de nossos corpos memórias, estilhaços diaspóricos, que conectados compõem o corpo quilombista *NEGÔ*.

Na mitologia iorubá, *Esù* possui a capacidade de reinventar a memória, reinterpretar o passado e subverter o tempo. *Esù* é vida. É o princípio, o meio e o fim. *Esù* é um mensageiro, canal de diálogos e mediações. Esù é dinâmico, propiciador da comunicação, da mudança, do trânsito. É ele quem matou um pássaro ontem, com a pedra que só jogou hoje.

Nossa intenção com *Esù* não dialoga com os termos assentados na ocidentalidade. Recorrer à *Esù* nos pontos iniciais que compõem este texto, nos faz, inevitavelmente, retornar ao violento projeto anticivilizatório demarcado no processo escravagista, em que cerca de quase 4,5 milhões de pessoas negras de África foram trazidas para o Brasil, ao longo dos três séculos. Com essas pessoas vieram suas formas de vida, existência e resistência ao modelo bélico e sanguinário deste espaço tempo da história da humanidade, que um dia compreendeu serem nossos corpos negros moeda do capital.

Nesse processo de tráfico atlântico de corpos negros, o que se condicionou como antídoto ao processo de violência foi a cultura. Resistente aos mecanismos necrófilos, a cultura negra se mantém

[2] The BATEKOO platform covers parties, events, music production and training actions, mediated by black people and LGBTI + s. It is an aphrodiasporic encounter that moves between memory, through the ancestral connection and a rheontology focused on building narratives that enhance blackness, with a focus on black youth and LGBTI + and on their aesthetic-sound-visual-corporeal production, in urban areas, seen from different social perspectives. The party in particular, the most popular space of our research, in our understanding the idea of a possible space of life drive, which allows the sharing of a safe place for black people, transgender, transsexual, gay, lesbian, fat, people with deficiency. Without the standards imposed by society, they express the desire to get rid of all objectification and stereotyping of their bodies.

viva nos dias de hoje e é experienciada por nós como vida enquanto encontro ancestral. É como vivemos em nossos corpos e como sentimos nos corpos dos nossos pares durante a festa fervo que pesquisamos. Para Vanda Machado (2010), a cultura negra encharcada de memória e demanda criativa se encarregou de romper com a estrutura da morte para trazer vida até os dias de hoje.

> A cultura mantém estreita relação com a possibilidade de ligar a realidade interna e externa do indivíduo até encontrar um elo entre a memória, a imaginação criativa e consequentemente o interesse pela sua própria história. Partindo desse princípio, relacionar a identidade cultural e a religiosidade implica na necessidade de compreender aspectos da cultura africana e afro-brasileira na sua essência. A cultura é algo específico nos agrupamentos humanos. É estruturante, é o que organiza o jeito de ser, pertencer e participar da sua comunidade. Compreender a trama cultural formadora do povo brasileiro é uma condição importante capaz de gerar a construção de uma sociedade nova impulsionada por outras formas organizativas que permitam redes e alianças sociais e solidárias (MACHADO, 2010, p. 3).

Estamos pedindo a *Esù* sua sagacidade de drible e esquivo contra os perversos meandros do colonialismo monoepistemicida impregnado nas dinâmicas de produzir conhecimento na academia. Pedimos sapiência para riscar linhas que nos levarão à uma libertação pluriepistêmica, para que o pensamento afroatlântico e afrodiaspórico sejam pulsões de vida na construção deste trabalho. Pedimos força ancestral para rompermos com a única e hegemônica história que sempre foi contada, para assim seguirmos além-previsibilidade imposta pelos arquétipos do sistema racial-colonial.

Esù é para nós um corpo ancestral e humano. É aquele que transita entre o mundo material e mundo ancestral. *Esù* são os corpos das pessoas negras que frequentam, experienciam e praticam a festa fervo que pesquisamos. Corpos que se permitem livres amplificadores de sentidos e significados, mergulhados na experiência negra de ser negro, em meio a muitos outros negros, em ato civilizatório e de libertação.

LAROYÊ!

Por uma etnomusicologia politicamente racializada

Compreendemos nós que assinamos este traalho que a construção do campo da etnomusicologia se deu sob a base da apropriação de saberes e conhecimentos das expressões sonoras de outras culturas fora da Europa, comandada principalmente por homens brancos, héteros e privilegiados da herança colonial de seus países colonizadores. A partir de pesquisas realizadas com grupos e/ou sociedades geograficamente fora de seus países, etnomusicólogos e etnomusicólogas e antropólogos e antropólogas (com interesse na área da música), construíram carreiras, currículos,

conceitos e paradigmas para/da a área, tomando o caráter exógeno da ordem sonoro-ocidental como mecanismo político nas produções de seus conceitos, abordagens e teorias.

A apropriação é um mecanismo de opressão colonial, neste caso, dimensionada por variadas pesquisadoras e variados pesquisadoras, fora de seus lugares geográficos oportunizaram a marginalização de saberes, crenças, valores e significados de grupos, com quais promoviam suas pesquisas. A discussão cunhada por Rodney William (2019), nos é pertinente ao debate que aqui promovemos quando compreendemos a complexidade da questão engendrada na resiliente discussão sobre a descolonização da etnomusicologia. Para o autor a "apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura, inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos" (WILLIAM, 2019, p. 47).

Mediados pela usurpação, decanos/as da etnomusicológica expropriaram conhecimentos e saberes, desconsiderando a autoria das pessoas protagonistas das variadas culturas pesquisadas e tomaram posse como conquista e propriedade. Regido pela herança devastadora do colonialismo, esta abordagem necrófila das práticas culturais e logo sonoras dos povos, sociedades, grupos de outros continentes, foi a forma como estes indivíduos, enquanto grupo dominante no mundo, configuraram a área. Vale ressaltar que esta prática que foi empregada por pesquisadoras e pesquisadores no movimento inicial da etnomusicologia, ainda persiste na contemporaneidade, visto que ainda determinadas teorias, conceitos e metodologias empregadas por estas pessoas são principais vetores das produções das pesquisas.

> Apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultural minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante (WILLIAM, 2019, p. 64).

Por a etnomusicologia ter sido criada sob a estrutura colonial por etnomusicólogas e etnomusicólogos euro-americanos, de geografias colonialistas e imperialistas possuem, ainda lugar de destaque nas discussões político-epistemológico-metodológicas da área, nas produções de textos acadêmicos de pesquisadoras e pesquisadores, nas listas de leituras das disciplinas de etnomusicologia na graduação e na pós-graduação, nos processos seletivos de ingresso de discentes no mestrado ou doutorado e nas provas de concurso público para docentes em universidades. Até quando persistiremos em um percurso monoepistemológico nestes vetores? Quando poderemos

realmente caminhar para uma construção pluriepistemológica dialógica com as etnomusicologias produzidas no Brasil e em outros países do mundo?

Autoras e autores ligados aos campos do funcionalismo, universalismo, estruturalismo, modernismo revelam o modelo autocentrado da etnomusicologia, ao que se refere o percurso de seus iniciais fundantes, como especialistas que representaram outras culturas. É o que Chimamanda Adichie (2019) chama do perigo de uma única história. A história sobre as sociedades geograficamente fora do eixo colonizador, estudada e pesquisada por grupos privilegiados colocou as experiências sonoras e vivências culturais de pessoas e/ou grupos do África, Ásia, Oceania e América (Central e Latina) em um lugar de inferioridade em relação à compreensão de música ocidental.

Mesmo distante de uma concepção musicológica de pesquisa musical, um número considerável estudiosos da etnomusicologia, desenvolveram e ainda desenvolvem suas pesquisas sob os paradigmas estético-musicais que legitimam a música ocidental como régua e parâmetro para compreender as outras experiências musicais do mundo. Este ato opressor não é diferente daquilo que verificamos na história da dominação colonial dos países europeus sobre suas colônias. O ditame da apropriação das práticas sonoras de outras culturas por parte das pessoas que compuseram e mantêm a área da etnomusicologia, não configuraram as vozes das "pesquisadas" e dos "pesquisados" em suas produções de conhecimento e quando se fizeram contempladas ainda de uma maneira ocidental ao seu modo de existência no mundo.

No ato de aniquilação das vozes daquelas e daqueles que praticam cotidianamente uma determinada ênfase sonoro-cultural, cujo atravessamentos sociais conferem a experiência, diante do pensamento moderno/colonial da branquitude, cosmopercepções são excluídas, cabendo somente nas pesquisas produzidas por determinadas pessoas pesquisadoras, análises e teorias discorridas a partir de etnografias imbuídas do saber eurocêntrico como norma, legitimando na produção de conhecimento uma monoepistemologia metodológica, o que torna pobre uma possível compreensão mais expendida da experiência, considerando por exemplo que "os elementos estruturais de uma crença não podem ser modificados para se adequar a padrões de outrem" (WILLIAM, 2019, p. 39).

Na caminhada da herança do privilégio branco, destacamos como exemplo dos apontamentos até aqui pautados, as interpretações sonoras distorcidas de diversificadas culturas de África, em que alguns dos nomes destacados tornaram-se especialistas das experiências significativas das sociedades

pesquisadas pautando no campo da etnomusicologia conhecimentos e saberes sem um processo de envolvimento da parte dos protagonistas das práxis sonoro-culturais (MAPAYA, 2018; MAPAYA; MUGHOVANI, 2020). A questão discutida pelos autores africanos demonstra a necessidade de outros desenhos metodológicos que tomem o respeito como instrumento antiviolência aos status que legitimam a égide da etnomusicologia.

> A maior parte da literatura sobre música africana é de autoria de africanistas que não são africanos. A lista de textos pioneiros inclui obras de John Blacking e seus contemporâneos, todos de ascendência europeia. Até o momento, a maioria dos periódicos ainda insiste na citação desses autores para confirmar o mérito do artigo. Citar praticantes indígenas com os quais esses estudiosos aprenderam e destilaram suas teorias geralmente não é permitido: na verdade, é considerado não acadêmico. Isso significa então que o musicólogo africano precisa do endosso de "monges estrangeiros" ao estudar sua própria música (Shih, 2010, p. 44). Esta é uma situação insustentável, pois os protocolos de citação estabelecidos dificilmente são "autoevidentes válidos ou preferíveis quando vistos de uma perspectiva africana" (Agawu, 2007, p. 258). Como a África pode progredir com essa questão? Uma maneira é os musicólogos africanos procederem sem hesitação, como a maioria deles já faz, articulando epistemologias africanas encontradas na música de seu berço. A maneira como o conhecimento é administrado deve dar crédito onde é devido - aos praticantes indígenas. Tratar tais praticantes experientes como se fossem objetos deve ser desencorajado: em vez disso, eles devem ser reverenciados e honrados. Afinal, tal abordagem do conhecimento deve ser válida e desejável em qualquer contexto africano (MAPAYA, 2018, p. 121) [*tradução nossa*][3].

Levando em conta as discussões pós-coloniais, decoloniais e contracoloniais, e os avanços libertários e revolucionários ao seu tempo e espaço, mediados pelas pessoas negras e também não-brancas, podemos observar que outros ângulos e pontos de vista, para além do que era estabelecido como verdade dada ao universalismo europeu pautado na música, vozes *outras* têm contribuído para um exercício emancipatório para pensar, pesquisar e fazer música. É verificável que a etnomusicologia, campo que estamos inseridos, tem sido amplamente atravessada por estas

[3] Most literature on African music is authored by Africanists who are non-Africans. The list of pioneering texts includes works by John Blacking and his contemporaries, all of European descent. To date, most journals still insist on these authors being quoted in order to confirm the merit of the paper. Citing indigenous practitioners from whom these scholars learnt and distilled their theories is usually not permissible: in fact, it is considered unscholarly. This means then that the African musicologist needs endorsement from 'foreign monks' when studying his or her own music (Shih, 2010, p. 44). This is an untenable situation indeed, as the established citation protocols are hardly 'self-evidently valid or preferable when viewed from an African perspective' (Agawu, 2007, p. 258). How can Africa progress with such a handicap? One way is for African musicologists to proceed without hesitation, as most of them already do, to articulate African epistemologies found in the music of their cradle. The manner in which knowledge is managed should give credit where it is due – to the indigenous practitioners. Treating such knowledgeable practitioners as if they were objects should be discouraged: instead, they should be revered and honoured. After all, such an approach to knowledge should be valid and desirable in any African contexto (MAPAYA, 2018, p. 121).

discussões, principalmente quando pessoas como nós, atentas ao percurso colonial da música, tecemos na pesquisa que juntos desenvolvemos, fundamentos atravessados por uma perspectiva afrodiaspórica sedimentados no âmbito das singularidades do povo preto.

Destacamos os trabalhos no campo da etnomusicologia de Eurides de Souza Santos (UFPB); Pedro Mendonça, Rafaela Yves, Jhenifer Raul, Lucas Assis, Matheus Raul (UNIRIO); Marcos Santos (UFBA), Eduardo Duque (UFRJ); Pedro Acosta da Rosa (UFRGS); Mirian de Oliveira (UFRGS); Gabriela Rodrigues do Nascimento Luz (UFRGS); dentro outros e outras.

Ao ponto que Madimabe Mapaya e Ndwanato Mughovani (2020) colocam na roda nomes, experiências e significados, neste caso a partir de uma perspectiva musical africana, fora do *mainstream* branco da musicologia e da etnomusicologia, tais como Kwabena Nketia, Francis Bebey, Akin Euba, Joshua Uzoigwe, Kofi Agawu, Lazarus Ekwueme, Meki Nzewi, Mwesa Mapoma e Samuel Akpabot, verificamos a potencialidade de pensamentos e epistemologias que fogem da ordem ocidental, o que nos auxilia a compor este mapa metodológico, na certeza de que construções *outras* são possíveis.

Devido ao universalismo branco dominador dos saberes alheios, ressaltamos que as etnomusicologias praticadas no Brasil, por um certo tempo, desde a sua fundamentação nas universidades há pelo menos 30 anos e com práticas além deste espaço de construção de conhecimento, percorrem sobre o mesmo estigma, mesmo com a criação de conceitos próprios e em parte, distantes do modelo euroamericano. Apontamos como exemplo a publicação intitulada *Etnomusicologia no Brasil*. Esta publicação reúne textos de etnomusicólogas, etnomusicólogos, antropólogas e antropólogos que vêm realizando pesquisas com aplicabilidade etnomusicológicas com percursos plurais.

> Ainda que pareçam marcadamente de cunho etnográfico, as pesquisas e práticas etnomusicológicas no Brasil, incorporam em seus procedimentos um vínculo com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica e com a urgência que marca a sobrevivência de alguns dos povos com os quais elas trabalham e se solidarizam (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23).

As pessoas que assinam os textos que compõem esta publicação, são quase todas brancas e de certo modo privilegiadas pelo sistema de branquitude o que possibilita que elas falem pelas pessoas, que são assoladas pelas questões acima apontadas. Desenvolveram e ainda desenvolvem suas

pesquisas junto a pessoas e/ou grupos negros ou indígenas, em diversas situações sociais, que possuem suas práticas sonoro-culturais articuladas em um plano além do arcaico e colonial modelo de pensar e fazer música. Para não sermos generalistas, observamos que esta publicação conta com a participação de uma pessoa indígena e uma pessoa negra

Compreendemos que estas pesquisadoras e estes pesquisadores desenvolveram e desenvolvem significativas ações para mudanças estruturais nas relações do percurso em que a pesquisa etnomusicológica é praticada e sobre esta questão não há dúvidas de nossa parte. Mas ainda assim perguntamos: onde estão as vivas vozes das pessoas indígenas e negras para conversar e compor as ideias dos artigos, dissertações, teses, uma vez que o campo da etnomusicologia no Brasil, tem questionado a autoridade e a representatividade, no âmbito da interlocução, participação, colaboração daquelas e daqueles que são protagonistas dos contextos das diversidades culturais.

Considerações Finais

O reconhecimento de que o racismo existe e que é necessário enfrentá-lo, combatê-lo e erradicá-lo é ação contínua até que ele não mais exista. A compreensão de que urge a demanda por justiça social deve ser mediada pela justiça cognitiva, principalmente no que tange à tomada de consciência sobre as práticas sonoras africanas e afrodiaspóricas como processo interlocução no desenvolvimento e na formação humana das pessoas negras e das pessoas brancas, principalmente essas que não possuem a capacidade aceitar que existem outros lócus de conhecimento no mundo.

Caminhando na linha do constante grito “PAREM DE NOS MATAR”, compreendemos, por fim, que para obtermos uma etnomusicologia politicamente racializada é demasiadamente necessário enxergar, escutar e vivenciar com o corpo subjetivamente ativo as potencialidades movimentadas pelos praticantes, nos seus diferentes modos de envolvimento com as práticas sonoras. É necessário que nossos pares de área, brancos, se racializem e produzam pesquisas sobre si, pois “a fala de reflexão sobre o papel do branco nas desigualdades raciais é uma forma de reiterar persistentemente que as desigualdades raciais no Brasil constituem um problema exclusivamente do negro, pois só ele é estudado, dissecado, problematizado” (BENTO, 2002, p. 2).

Por assim dizer apontamos que uma etnomusicologia politicamente racializada, implica, ao nosso ver, valorizar os saberes e os conhecimentos do povo negro por meio da destituição do universalismo branco sedimentado nas práticas de pesquisa; reconhecer a gama de tecnologias

metodologias sociais plurais desenvolvidas e utilizadas pelos movimentos negros no movimento antirracista; promover espaços de escuta ativa dos saberes africanos e afrodiaspóricos; valorizar os conhecimentos afroatlânticos na conjuntura da pesquisa colaborativo-participativa e engajado-política; fortalecer o movimento transgressor e libertador que pessoas negras têm articulado dentro da área da música.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. 1º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 25-58. < http://www.media.ceert.org.br/portal-3/pdf/publicacoes/branqueamento-e-branquitude-no-brasil.pdf>. Acesso em: 4 set. 2021.

LÜHNING, Angela. TUGNY, Rosângela Pereira de. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜHNING, Angela. TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador, BA: UFBA, 2016. p. 21-45.

MACHADO, Vanda. Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias. In: *IV Encontro de estudos multidipliscinares em cultura (ENECULT)*. Facom – UFBA – Salvador – Bahia – Brasil. Disponível em: < http://www.cult.ufba.br/wordpress/24929.pdf>. Acesso em: 4 set. 2021.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). *John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects*. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 25-42.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. *Revista Claves*, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020. Disponível em: < https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57541>. Acesso em: 4 set. 2021.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

PRINCÍPIOS DA (ETNO)MUSICOLOGIA CRIATIVA DE AKIN EUBA

GT "ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CAMINHOS, CONTRIBUIÇÕES, PENSAMENTO E LEGADO"

Gustavo Guimarães Elias (UDESC)
gustavoelias.mus@gmail.com

Resumo: O presente trabalho investiga as origens e os princípios da teoria da (etno)musicologia criativa conforme delimitada pelo compositor e etnomusicólogo nigeriano Akin Euba. Procura apresentar uma perspectiva histórica, teórica e metodológica do conceito desde a prática dos compositores modernos de música de arte africana, mas não somente. Aspectos como a composição musical, o nacionalismo musical, a consciência e as continuidades das identidades musicais (nacionais, regionais, locais), a interculturalidade e transculturalidade, o trabalho de campo etnográfico, o pan-africanismo, o terceiro mundismo, o colonialismo e a independência são elementos que emergem das reflexões sobre a (etno)musicologia criativa de Akin Euba e que são contemplados neste texto.
Palavras-chave: (Etno)musicologia criativa. Composição Musical. Trabalho de Campo. Música de Arte Africana.

Principles of Akin Euba`s Creative (Ethno)musicology

Abstract: This paper investigates the origins and principles of the theory of Creative Ethnomusicology as delineated by Nigerian composer and ethnomusicologist Akin Euba. It seeks to present a historical, theoretical and methodological perspective of the concept from the practice of modern composers of African art music, but not only. Aspects such as composition, musical nationalism, the recognition and continuities of musical identities (national, regional, local), interculturality and transculturality, ethnographic fieldwork, Pan-Africanism, third worldism, colonialism and independence are elements that emerge from Akin Euba's reflections on Creative Ethnomusicology and that are contemplated in this text.
Keywords: Creative Ethnomusicology. Music Composition. Fieldwork. African art music.

Introdução

O termo etnomusicologia criativa, posteriormente reformulado para musicologia criativa (EUBA, 2014; BRUKMAN, 2017), foi utilizado pelo musicólogo nigeriano Akin Euba para se referir ao interesse de compositores africanos em operar uma "síntese musical transcultural" (EUBA *apud* OMOJOLA, 2011, p. 156) da música indígena africana com a música ocidental, especialmente na linguagem pianística, no movimento que ficou conhecido como Pianismo Africano (OMOJOLA, 2011). Essa síntese é realizada a partir da pesquisa etnomusicológica, especialmente através do

método etnográfico e o de trabalho de campo (*fieldwork*). Os materiais etnográficos e análises musicológicas são utilizados pelos compositores de música de arte africana na criação de composições que incorporam este aprendizado. A música de arte africana vem se desenvolvendo, assim como a literatura e o cinema africanos, a partir das consequências dos processos de colonização e ganha força e adeptos na África contemporânea. A (etno)musicologia criativa tem servido de suporte teórico no estudo da música de arte africana e seus compositores.

Existem inúmeras possibilidades de incorporação de elementos culturais "indígenas" por parte do compositor etnomusicólogo, assim como são variadas as abordagens de investigação dentro desse campo, o que resulta em diferentes maneiras de compreender a teoria da (etno)musicologia criativa. Cada compositor desenvolve seu método de composição a partir de suas pesquisas e delimitam os critérios artísticos e políticos a serem adotados nessa "troca/fluxo". Outro fator importante é a inserção desses compositores-etnomusicólogos nas culturas musicais por eles pesquisadas, personalidades como o nigeriano Akin Euba, ou o ugandês Justiniam Tamusuza, estão inseridos desde a infância nas culturas tradicionais Yorubá e Baganda, respectivamente. Suas pesquisas e suas músicas transbordam os processos de transculturação que atravessam suas vidas e sociedades, decorrentes da colonização, cristianização, migração, entre outros fatores. Kofi Agawu (2011), ao comentar a relação entre o trabalho de campo e a composição musical na música de arte africana, afirma:

> Não há […] fórmula fácil para determinar a forma definitiva que as influências indígenas assumem dentro da psiquê de um indivíduo compositor. Dependendo da intensidade e integridade da exposição, o compositor pode adquirir uma atitude orientada para a métrica, o groove, um estoque de melodias modais, uma abordagem silábica para a configuração de palavras, uma rede de ritmos-timbre específicos (incluindo timelines) e modos de expressão simultânea que preservam um ideal sonoro heterogêneo[1]. (AGAWU, 2011, p. 56)

O termo (etno)musicologia criativa é bastante difundido e assume diferentes significações na obra desses compositores-pesquisadores africanos, além de funcionar como uma categoria de análise musicológica ao abordar a vida e/ou as obras de outros compositores-pesquisadores. Esse texto busca

[1] there is […] no easy formula for determining the ultimate shape that indigenous influences take within an individual composer's psyche. Depending upon the intensity and integrity of the exposure, the composer may acquire a groove-oriented metrical attitude, a store of modal melodies, a syllabic approach to word-setting, a network of distinctly shaped and timbrally specific rhythms (including timelines), and modes of simultaneous expression that preserve a heterogeneous sound ideal

explorar o conceito de (etno)musicologia criativa conforme idealizado e teorizado por Akin Euba, procura apresentar uma perspectiva histórica, teórica e metodológica do conceito desde a prática dos compositores modernos de música de arte africana, mas não somente. Aspectos como a composição musical, o nacionalismo musical, a consciência e as continuidades e rupturas das identidades musicais (nacionais, regionais, locais, étnicas e transnacionais), a interculturalidade, a transculturalidade, o trabalho de campo etnográfico, o pan-africanismo, o terceiro mundismo, o colonialismo e a independência são elementos que orbitam as reflexões sobre (etno)musicologia criativa de Akin Euba e são contemplados neste texto. O presente trabalho apresenta reflexões parciais de minha pesquisa de mestrado, em andamento, sobre as interfaces entre a investigação etnomusicológica e a composição musical.

Tenho realizado trabalho de campo em contextos distintos, circunscritos geograficamente ao centro-oeste brasileiro, estado de Goiás e Planalto Central (DF e entorno). As atividades resultam da minha participação como pesquisador, ainda durante minha graduação em composição musical na Universidade de Brasília, em projetos de pesquisa com foco no registro sonoro e na criação de acervos fonográficos e audiovisuais. Durante a realização dessas pesquisas mantive contato com grande número de pessoas, culturas e tradições musicais tais como a comunidade Calunga do Vão de Moleque (durante a festa do Império de São Gonçalo), os Repentistas de viola em Ceilândia (DF) e Pedregal (GO), o candomblé em Santo Antônio do Descoberto (DF), os indígenas do Acampamento Terra Livre (ATL) em Brasília, os Sineiros de municípios goianos (das chamadas cidades históricas), entre outros.

Na minha pesquisa de mestrado procuro incorporar parte dessas experiências, e as reflexões e análises decorrentes das pesquisas supracitadas, na minha prática criativa. Me posiciono enquanto um compositor-pesquisador em busca de refletir acerca da ponte entre trabalho de campo e a criação musical, de assentar bases para uma prática composicional que não apenas reproduza o cânone clássico europeu e a lógica conservatorial do estudo e da criação de música, mas encontra no estudo e na imersão em culturas musicais circundantes, subsídio humanístico, técnico e epistemológico para motivar a criação e a criatura. A pesquisa encontrou no conceito de Euba uma importante ressonância teórico-metodológica. O presente texto é uma revisão de literatura, são notas sobre a proposta conceitual da (etno)musicologia criativa, busca definir o termo, localizar sua origem na produção de Akin Euba, apontar as reverberações da teoria e comentar os fatores que levaram a sua criação e

desenvolvimento desde a década de 1960.

Origens do termo

O termo (etno)musicologia criativa foi cunhado por Akin Euba e seu primeiro registro consta de um obituário escrito pelo autor em decorrência do falecimento do compositor Nigeriano Ayo Bankole no ano de 1973. Embora o autor afirme que a idealização do termo tenha se dado ainda no início dos anos 60, enquanto cursava etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), fato fundamental para a elaboração do conceito. Foi durante seus estudos naquela instituição que Euba conheceu figuras centrais que o inspiraram para o desenvolvimento do termo. Personalidades como o compositor-pesquisador ganense J.H. Kwabena Nketia, o compositor e etnomusicólogo filipino José Maceda, e o próprio Mantle Hood, diretor e mentor do Instituto de Etnomusicologia da UCLA (EUBA, 2014).

Criador do conceito de bi-musicalidade (HOOD, 1960; TITON, 1995) Mantle Hood mantinha no instituto uma série de conjuntos de música não ocidentais para prática dos alunos, conjuntos de diferentes tradições e de diversas partes do mundo: África, Índia, China, Japão, indonésia, México, entre outros (TITON, 1995). Para Hood os etnomusicólogos deveriam não apenas pesquisar, mas praticar (cantar, tocar os instrumentos) e se familiarizar com as diferentes musicalidades investigadas. Todo esse universo se tornou um terreno fértil para experimentações criativas e é nesse ambiente intercultural que Akin Euba esboça seu conceito de uma (etno)musicologia criativa. Em 1993, Euba introduz um seminário de pós-graduação no currículo do departamento de música da Universidade de Pitsburgo, onde lecionou, denominado Etnomusicologia Criativa. No ano de 2000 profere uma palestra na mesma universidade intitulada Etnomusicologia Criativa: uma zona transformacional entre pesquisa e composição. Posteriormente a essa data Euba opta por abandonar o prefixo “etno”, alegando uma redundância conceitual, e passa denominar seu conceito apenas por musicologia criativa (EUBA, 2014). O autor publica em 2014, o livro *Bridging Musicology and Composition - A Study in Creative Musicology*, dedicado a obra do compositor ganense J.H. Kwabena Nketia, nessa obra o autor elabora teoricamente os preceitos de uma musicologia criativa, além de traçar um panorama histórico dessa prática em África e América Latina localiza os predecessores da (etno)musicologia criativa na música de concerto europeia do século passado e aponta propostas atuais. Essa publicação é um importante guia para o presente trabalho.

A partir dos anos 2000 o autor opta por retirar o prefixo "etno" do seu conceito. Acredito que seja uma revisão crítica do termo, entendido como marcador de diferenças culturais, que parte do entendimento que o prefixo "etno" é aplicado a tudo àquilo que não é a cultura ocidental. Um debate sobre o tema no contexto africano em prol de uma musicologia africana ordinária, baseada na filosofia da linguagem comum, pode ser visto em Mapaya e Mugovhani (2019). No presente trabalho opto por utilizar a grafia (etno)musicologia criativa (com o prefixo "etno" entre parênteses) ao me referir ao conceito de Euba, com intuito de melhor historicizar a transformação do termo em sua produção, que têm um enraizamento na disciplina e nos métodos etnomusicológicos, como o trabalho de campo; e por ter sido cunhada inicialmente como etnomusicologia criativa e apenas bastante tempo depois modificada para musicologia criativa.

Definição

A (etno)musicologia criativa possui uma ampla definição e usos variados. Pode ser entendida simplesmente como uma aplicação da etnomusicologia à composição musical - neste ponto o autor elabora uma distinção entre a (etno)musicologia criativa e a etnomusicologia acadêmica (EUBA, 2014, p. 22). A diferença estaria na apresentação dos resultados da pesquisa, a primeira em forma de criações musicais e a segunda por meio de monografias e comunicações verbais, muito embora as duas coisas não sejam incompatíveis e vários pesquisadores classificados por Euba como (etno)musicólogos criativos atuavam e/ou atuam nos dois campos, a exemplo de Kwabena Nketia, Joshua Uzoigwe, Jorge Maceda, Halim El-Dabh, Paul Humphries, Valerie Ross, entre outros. Para Euba a (etno)musicologia criativa consiste em passar da análise para a síntese, passar da decomposição analítica/científica do objeto de pesquisa para a síntese criativa/artística mimetizando ou metamorforseando o objeto de investigação (no caso as diferentes tradições musicais). Uma "zona de transformação entre a pesquisa e a composição" (EUBA, 2014, p. 22). Para o autor, é importante notar que,

> A musicologia criativa (como tem sido praticada até agora) envolve a análise de certos tipos, ao invés de todos os tipos de música. Estes incluem a música folclórica de todas as culturas do mundo e as músicas tradicionais e populares da Ásia, África e América Latina, cujo estudo, na sociedade ocidental, pertence à musicologia histórica. Uma teoria da musicologia criativa deve, finalmente, levar em conta a recomendação de Bartók de que os compositores que procuram empregar materiais folclóricos devem passar tempo no campo com os camponeses, a fonte dos materiais. A prática bem-sucedida da musicologia criativa depende

> da fluência no uso da linguagem musical pesquisada pelo compositor, e esta fluência é reforçada quando a pesquisa inclui trabalho de campo e não está limitada a fontes de arquivo e biblioteca[2]. (EUBA, 2014, p. 22-23)

Boa parte do esforço de Euba em delimitar a (etno)musicologia criativa está em estabelecer critérios de classificação e então localizar seus praticantes, analisar a forma como relacionam pesquisa (etno)musicológica (seu trabalho de campo) com a composição musical. O próprio Euba é um (etno)musicólogo criativo e possui uma produção composicional relevante. Apesar da ênfase que ele dá ao trabalho de campo e a importância deste método na definição de uma (etno)musicologia criativa o próprio autor problematiza esse pré-requisito, e levanta alguns questionamentos: o trabalho de campo indispensável para (etno)musicologia criativa, sua prática não pode partir de análises, registros e leituras realizadas por terceiros? o trabalho de campo é suficiente para a realização da (etno)musicologia criativa, não são necessárias as habilidades, as ferramentas e o treinamento do compositor? O fato é que, existem compositores que nunca fizeram trabalho de campo, mas que se apropriam de arquivos, gravações, transcrições e do trabalho de etnomusicólogos para compor, e há também compositores-etnomusicólogos que não estabelecem pontes muito nítidas ou vínculos deliberados entre as duas atividades, ou até mesmo optam pela cisão radical das duas atividades.

O modelo bartókiano

O grande modelo de Euba para elaborar o conceito de (etno)musicologia criativa é o compositor húngaro Béla Bartók. Euba se coloca como verdadeiro discípulo do compositor e de fato é possível apontar alguma semelhança entre o trabalho de Bartók e dos compositores de música de arte africana, ou do chamado Pianismo Africano, incluindo Euba. Apesar de representar o modelo ideal do (etno)musicólogo criativo Bartók nunca utilizou esse termo e poucas vezes informou sobre como sua pesquisa etnomusicológica e seu trabalho de campo influenciaram sua composição musical. É somente nas palestras de Harvard, realizadas em 1943, que ele fala sistematicamente sobre seu

[2] creative musicology (as it has been practised thus far) involves the analysis of certain types rather than all types of music. These include the folk music of all cultures of the world and the traditional and popular musics of Asia, Africa and Latin America. In other words, the emphasis is on the music of oral traditions and not written compositions, the study of which, in Western society belongs under historical musicology. A theory of creative musicology must ultimately take into account Bartok's recommendation that composers seeking to employ folk materials should spend time in the field with peasants, the source of the materials. The successful practice of creative musicology depends on fluency in the use of the musical idiom researched by the composer, and this fluency is enhanced when research includes fieldwork and is not limited to archival and library sources.

processo criativo, as técnicas empregadas por ele em seu estilo composicional.

Para Bartók (1992) é importante que o compositor entre em contato com "material musical autêntico"[3], o que para ele significava não se limitar aos arranjos e transcrições, ou mesmo aos fonogramas, mas obter os registros em primeira mão. Para ele, assim como para Euba, é necessário mais do que a pesquisa arquivística, de gabinete, é fundamental o trabalho de campo, conviver com os músicos e suas comunidades dentro do contexto sociocultural da música/musicalidade pesquisada. Viver um processo de imersão e observação típicos do método e da experiência etnográfica. Bartók fez a defesa de que não apenas o pesquisador, mas também o compositor, deve se empenhar no trabalho de campo caso deseje se aproximar do seu método e estilo composicional (BARTOK, 1992, p. 324-395). Outro conselho que Bartók concede em sua palestra é de que os compositores devem se familiarizar com os estilos musicais pesquisados e observados, devem procurar ao máximo incorporar, interiorizar essa linguagem. O método de Bartók inclui a análise sistemática do material observado e registrado em campo, que deve ser escrutinado, decupado e analisado em seus mínimos detalhes.

Interculturalidade, nacionalismo musical e identidade

A interculturalidade, assim como a multiculturalidade ou a transculturalidade, é um conceito que surge para dar conta das complexas interações e formações socioculturais do mundo contemporâneo (WEISSMAN, 2018, p. 21-36), procuram de alguma maneira superar conceitos problemáticos como aculturação, ou enculturação. Trata-se de um esforço de compreensão das complexas formações culturais nas sociedades modernas, localizar as fronteiras expandidas e borradas a partir das migrações, da globalização e do avanço tecnológico.

> A composição intercultural (que combina elementos derivados de duas ou mais culturas) está intimamente relacionada à musicologia criativa, mas enquanto vários compositores interculturais fizeram pesquisas sobre músicas de tradição oral (e assim qualificam-se para serem categorizados como musicólogos criativos), nem todos eles fizeram tais pesquisas. Por exemplo, embora o compositor serra-leonês Samuel Coleridge- Taylor tenha escrito obras, que incluem alguns elementos da música indígena americana (por exemplo, a festa de casamento de Hiawatha), e outros, que incluem elementos africanos, não há evidência de que ele tenha pesquisado as tradições orais que ele usou. Da mesma forma, embora o compositor indiano John Mayer (1930-2005), muitas vezes tenha combinado elementos musicais

[3] Para ele o "material musical autêntico" húngaro estava no interior do país, nas comunidades camponesas, e não na música praticada pelos grupos urbanos.

> indianos com técnicas ocidentais de composição, como em suas fusões de indo-jazz, ele não é conhecido como um estudioso da música indiana[4]. (EUBA, 2014, p. 23)

Interculturalidade ou composição intercultural é outro conceito que se relaciona diretamente com a (etno)musicologia criativa, embora não se confunda com ela, conforme Euba destaca. Os processos de migração, a situação (neo)colonial, a geopolítica moderna, a diáspora e as inúmeras formas de interação e fricção culturais, presenciais ou remotas, fazem emergir tais conceitos. Para Milton Santos (2007, p. 82) as migrações "agridem o individuo, roubando-lhe parte do ser, obrigando-o a uma nova e dura adaptação em seu novo lugar. Desterritorialização é frequentemente uma outra palavra para significar alienação, estranhamento, que são, também, desculturização". A migração é a realidade de muitos compositores que se enquadram na ideia de uma (etno)musicologia criativa, como o próprio Akin Euba, Nketia, Tamuzsua, Ugzoiwe, Halim, entre tantos outros pesquisadores-compositores que saíram de seus territórios de origem para estudar, trabalhar e viver em outros países, geralmente grandes centros do mundo capitalista contemporâneo nos EUA e na Europa. Esse trânsito exige a aquisição de habilidades adaptativas, um constante atravessamento de fronteiras e a sedimentação de uma cultura que é a própria história desses trânsitos. Do ponto de vista musical,

> Outra ligação entre musicologia criativa e composição intercultural é que os musicólogos criativos são quase sempre compositores interculturais, mesmo quando os recursos utilizados em sua composição são extraídos da cultura de seu nascimento. Por exemplo, aquelas obras nas quais Bartók utilizou recursos extraídos de sua Hungria natal são interculturais no sentido de que esses recursos normalmente têm uma circulação local limitada, em outras palavras, em sua cultura de origem, mas seu uso por Bartók lhes dá circulação internacional. É neste sentido que as composições em que Bartók, um húngaro, utiliza os recursos da música popular húngara podem ser descritas como interculturais. No caso de Nketia, que é ganense e emprega recursos tradicionais ganenses em suas composições, o compositor usa técnicas ocidentais de composição na escrita destas obras e isto é, em parte, o que as torna interculturais. Além de utilizar técnicas ocidentais de composição, Nketia também é intercultural porque combina recursos ocidentais e africanos em suas obras. Nketia é, naturalmente intercultural no mesmo sentido que Bartók é, pois seu uso de recursos ganenses

[4] Intercultural composition (which combines elements derived from two or more cultures) is closely related to creative musicology, but while a number of intercultural composers have done research into oral tradition musics (and thus qualify to be categorized as creative musicologists,) not all of them have done such research. For example, although the Sierra Leonean composer, Samuel Coleridge-Taylor, wrote works, which include some elements of Native American music (e.g., Hiawatha's Wedding Feast), and others, which include African elements, there is no evidence that he researched the oral traditions, which he used. Similarly, although the Indian composer John Mayer (1930-2005), often combined Indian musical elements with Western techniques of composition, such as in his Indo-jazz fusions, he is not known as a scholar of Indian music.

> em suas obras traz estes recursos de seu contexto local e os coloca em circulação internacional[5]. (EUBA, 2014, p. 24)

Outro ponto que é importante destacar é que a composição musical, enquanto processo(s) criativo(s) não é exclusividade da cultura ocidental e as inúmeras noções de criação musical se emaranham nessa teia intercultural que atravessam a vida e a obra desses compositores, que enxergam na (etno)musicologia criativa uma forma de dar continuidade a tradições, uma busca por uma identidade, por elementos que conectam as mudanças do avanço do sistema mundo e da globalização irrefletida às tradições locais, étnicas, nacionais. Nesse ponto a teoria da (etno)musicologia criativa se vincula ao nacionalismo musical, o que fica evidente no modelo adotado por Euba e sua construção conceitual: o modelo Bartókiano.

No continente europeu a prática da (etno)musicologia criativa justificou-se, em grande parte, pelo nacionalismo musical. A busca por elementos das tradições orais e do folclore musical por parte dos compositores pode ser entendida como uma reação nacionalista na música de concerto, uma necessidade dos compositores de expressar uma identidade nacional em suas obras. Especialmente naqueles países que não possuíam a hegemonia musical e eram invadidos culturalmente pelas nações hegemônicas. A música de Bartók (principal modelo de Euba) e suas pesquisas etnomusicológicas, são uma espécie de reação ao domínio austro-germânico na música de concerto europeia. Bartók enxergava na música popular da Hungria os materiais ideais para a criação de uma música de arte verdadeiramente húngara (Bartok, 1992). Entretanto,

> Mesmo dentro da cultura ocidental, o nacionalismo não é totalmente responsável pela musicologia criativa; por exemplo, as composições de Bartók foram às vezes geradas por música não-húngara. Quando nos movemos para fora do Ocidente, a perspectiva nacionalista torna-se ainda menos forte. Na África, embora uma marca africana de nacionalismo político e cultural tenha se desenvolvido em vários países durante a luta pela soberania, o movimento pan-africano, liderado por líderes políticos como Kwame Nkrumah de Gana, tornou-se

[5] Another link between creative musicology and intercultural composition is that creative musicologists are almost invariably intercultural composers, even when the resources used in their composition are drawn from the culture of their birth. For example those works in which Bartok used resources drawn from his native Hungary are intercultural in the sense that those resources normally have a limited, in other words, local circulation in their home culture, but their use by Bartok gives them international circulation. It is in this sense that compositions in which Bartok, a Hungarian, uses the resources of Hungarian folk music may be described as intercultural. In the case of Nketia, who is Ghanaian and employs Ghanaian traditional resources in his compositions, the composer uses Western techniques of composition in writing these works and this is partly what makes them intercultural. Apart from using Western techniques of composition, Nketia is also intercultural because he combines Western and African resources in his works. Nketia is of course intercultural in the same sense that Bartok is, for his use of Ghanaian resources in his works brings these resources from their local context and places them in international circulation.

> igualmente forte após a independência. Os compositores africanos talvez estejam mais preocupados em forjar uma identidade africana do que em construir perfis nacionais individuais. Além disso, na África ao sul do Saara, as identidades étnicas são freqüentemente mais fortes do que as nacionais. Enquanto pesquisam as tradições locais, os estudiosos-compositores africanos também estão preocupados com as teorias gerais da música africana. Além disso, compositores norte-africanos, como Gamal Abdel-Rahim e Halim El-Dabh (ambos do Egito) responderam a uma consciência árabe da mesma forma que responderam a uma consciência nacional[6]. (EUBA, 2014, p. 25)

A consciência nacional é uma força motriz da (etno)musicologia criativa, mas não se confunde com ela. Como observa Euba, elementos como a interculturalidade e o pan-africanismo são motivadores dos compositores que praticam a (etno)musicologia criativa. Embora durante os processos de independência das nações africanas o nacionalismo tenha tido papel importante (como em Angola, Nigéria, Gana, entre outros), por vezes, a ideia de internacionalização e/ou transnacionalismo promovidas pelo pan-africanismo o pan-arabismo, pan-americanismo ou bolivarianismo e ainda àqueles movimentos regionalistas ou de identidade étnica, se sobressaem a ideia de consciência nacional. Na América Latina também é possível observar a prática da (etno)musicologia criativa, assim como em alguns países da Ásia. Seja pelo viés nacionalista, pela afirmação das identidades ou pela história de seus compositores e fatores interculturais. Para Euba (2014) a musicologia criativa é um dos elementos unificadores das culturas do terceiro mundo. O terceiro mundo, como ficou conhecido, embora a expressão tenha caído em desuso, incluía àquelas nações recém-emancipadas do domínio colonial cujo processo de independência se deu a partir de década de 50. Países da Ásia, África que buscavam o não-alinhamento com as grandes potências imperialistas e sua política neocolonial, e tiveram a Conferência de Bandung, na Indonésia, um marco histórico e político.

[6] Even within Western culture, nationalism does not entirely account for creative musicology; for example, Bartok's compositions were sometimes generated by non-Hungarian music. When we move outside the West, the nationalist perspective becomes even less strong. In Africa, although an African brand of political and cultural nationalism developed in various countries during the struggle for sovereignty, a pan-African movement, spearheaded by such political leaders as Kwame Nkrumah of Ghana, became equally forceful after independence. African composers are perhaps more concerned with forging an African identity than with building individual national profiles. Furthermore, in Africa south of the Sahara, ethnic identities are often stronger than national ones. While researching local traditions, African scholar-composers are also concerned with the overall theories of African music. Moreover, North African composers, such as Gamal Abdel- Rahim and Halim El-Dabh (both of Egypt) responded to an Arabic consciousness just as much as they did to a national consciousness.

Etnomusicologia criativa, independência e terceiro mundismo

> Há algumas questões peculiares às sociedades do Terceiro Mundo que também podem ser um fator motivador na prática da musicologia criativa por parte dos africanos. Sob o domínio colonial, as relações internacionais e as políticas culturais foram impostas de fora, ou seja, pelos colonialistas, mas uma vez que se tornaram independentes, os países do Terceiro Mundo foram confrontados com a necessidade de definir suas próprias políticas estrangeiras e culturais. Isto, por sua vez, afetou a forma como os compositores se viam em relação as suas próprias sociedades e ao resto do mundo. Eles tinham que repensar as questões de identidade e de relevância, coisas que eram tidas como certas nas sociedades pré-coloniais do Terceiro Mundo. Acima de tudo, as sociedades do Terceiro Mundo precisavam enfrentar a globalização irresponsável (sinônimo de ocidentalização), e uma forma de fazer isso era fortalecer as identidades locais[7]. (EUBA, 2014, p. 26)

No trecho destacado acima é possível observar uma defesa da (etno)musicologia criativa como um método/teoria/prática, uma práxis composicional, que procura se desenvolver fora do campo hegemônico europeu e norte americano, embora reconheça sua herança. O autor sugere que a (etno)musicologia criativa se constitui enquanto uma vertente composicional terceiro-mundista que unifica as produções em África, Ásia e América Latina. Além de uma abordagem teórica e uma proposição estética é uma posição política, que reconhece tendências em comum na produção dos compositores que estão na periferia ou mesmo fora do mundo ocidental. A chamada música de arte ou música erudita não é exclusividade do mundo ocidental, dos grandes centros geopolíticos e econômicos, existe uma tradição e uma história desta forma de produção musical no terceiro mundo que pouco, ou nada, deve aos seus colonizadores. A (etno)musicologia criativa se estabelece também enquanto um elo de continuidade cultural entre as tradições musicais nacionais-regionais-étnicas e as transformações dos modos de vida nos territórios do terceiro mundo, efeitos da globalização. Uma tentativa de dirimir a descontinuidade provocada pela situação colonial (suas cisões) e a introdução das ideias ocidentais acerca da composição musical e seus modos de produção (em que a criação musical é encarada como atividade individual, em oposição aos entendimentos autóctones/indígenas por vezes mais coletivistas e comunitários), que agora convivem com os modos "nativos". O presente trabalho espera contribuir para difusão e o debate acerca da (etno)musicologia criativa no Brasil e o

[7] There are some issues peculiar to Third World societies that may also be a motivating factor in the practice of creative musicology by Africans. Under colonial rule, international relations and cultural policies were imposed from outside, that is by Colonialists, but once they became independent, Third World countries were faced with the need to define their own foreign and cultural policies. This in turn affected the ways in which composers viewed themselves in relation to their own societies and to the rest of the world. They had to rethink the questions of identity and of relevance, things that were taken for granted in pre-colonial Third World societies. Above all, Third World societies needed to confront wanton globalization (a synonym for Westernization), and one way of doing this was to strengthen local identities.

trabalho do compositor e pesquisador Akin Euba, assim como para a difusão da chamada música de arte africana, seus compositores, processos criativos e história.

Referências

AGAWU, Kofi. The challenge of African Art Music. *Circuit: Musiques Contemporaines* v. 21, no. 2, p. 49–64, 2011.

BARTÓK, Béla. *Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992.

BRUKMAN, Jeffrey. Creative ethnomusicology and African Art Music: a close musical reeding of wood and clay, Kundi dreams and Umrhubhe Geeste by Anthony Caplan. *African Music: Journal of the International Library of African Music*. International Library of African Music, Rhodes Univesity, South Africa, vol.10, p. 142-163, 2017.

EUBA, Akin. J.H. *Kwabena Nketia: Bridging Musicology and Composition: A Study in Creative Musicology* (Worlds without Boundaries: MRI Biographies in Music Book 3). EUA, Music Research Institute MRI Press, 2014.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. *Ethnomusicology*, EUA, vol. 4, p. 55-59, 1960.

MAPAYA, M.G; MUGOVHANI, N.G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, M.G; MUGOVHANI, N.G. *John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospectes*. The Centre for Advanced Studies of African Society, 2018. p. 25-42

OMOJOLA Bode. African Pianism as an Intercultural Compositional Framework: A Study of the Piano Works of Akin Euba. *Research in African Literatures.* Indiana University Press, vol. 32, no.2, p. 153–174, 2011.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2007

TITON, Todd. J. Bi-Musicality as Metaphor. *The Journal of American Folklore*. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, vol. 108, no. 429, p. 287-297, 1995.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. *Construção Psicopedagica*. Departamento de Psicopedagogia do Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, vol. 26, no. 27, p. 21-36, 2018.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

[Sub] Educação Musical Popular: Pensando-fazendo música eletrônica brasileira em comunidades tradicionais.

GT "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

José Balbino de Santana Junior – Universidade Federal da Paraíba
zebbdj@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta ideias sobre formação musical e prática de campo na pesquisa em música a partir da experiência de produção musical realizada em Salvador, Bahia, no terreiro Ilê Asé Osun Ynká no contexto experimental de um projeto de pesquisa que investiga a confluência entre música eletrônica e música das culturas tradicionais populares do Brasil. Nessa experiência, além de protagonizar conhecimentos e falas dos participantes da pesquisa a ideia também foi ouvir o próprio campo, percebendo elementos implícitos na prática de pesquisa que podem funcionar na renovação teórico-metodológica da etnomusicologia brasileira, considerando questões fundamentais específicas do contexto do país como o racismo estrutural e o histórico apagamento simbólico a que vem sendo submetidas as comunidades tradicionais que tentam se manter vivas, material e simbolicamente. Este é um texto sobre uma pesquisa em andamento e essa pesquisa considera a confluência de músicas do mundo na produção de um gênero que até aqui vem sendo chamado de Subgrave Nordestino. Como estratégia de levantamento dos dados da pesquisa, o projeto propõe a constituição de situações de produção musical dentro das comunidades, considerando que um processo de concepção artística, num ambiente de confluências socioculturais tem em si não só a potência criativa dessa soma, mas implicitamente uma perspectiva alternativa para um processo de formação cultural e produção do conhecimento.

Palavras-chave: subgrave, nordeste, eletrônica, musica, decolonial

[Sub] Popular Music Education: Thinking-making Brazilian electronic music in traditional communities.

Abstract: This text presents ideas about music education and fieldwork in music research from the experience of musical production carried out in Salvador, Bahia, at the *terreiro* Ilê Asé Osun Ynká in the experimental context of a research project that investigates the confluence between electronic music and music from traditional popular cultures in Brazil. In this experience, in addition to leading the research participants' knowledge and speeches, the idea was also to listen to the field itself, realizing elements implicit in the research practice that can work in the theoretical-methodological renewal of Brazilian ethnomusicology, considering fundamental issues specific to the country's context such as the structural racism and the historical symbolic erasure to which traditional communities have been subjected. Communities that try to keep themselves alive, materially and symbolically. This is a text about an ongoing research and this research considers the confluence of musics of the world in the production of a genre that, until now, has been called *Subgrave Nordestino*. As a research data collection strategy, the project proposes the constitution of musical production situations within communities, considering that an artistic conception process, in an environment of sociocultural confluences, has in itself not only the creative potential of this sum, but implicitly an

alternative perspective for a process of cultural formation and knowledge production.
Keywords: bass, electronica, music, decolonial, popular

Apresentação

Esta pesquisa não é um delírio. Esta pesquisa é um sonho. Ailton Krenak é quem nos conta sobre a importância do sonho para comunidades indígenas brasileiras, revelando que, se um assunto é importante e não se sonha a respeito, deve-se esperar um pouco, e os caminhos surgirão num passeio onírico (KRENAK, 2020).

Apesar das diversas possibilidades de conceituação do termo Cultura, o fato é que, Cultura *na vida prática*, no contexto brasileiro, observada através de um olhar inclusivo e abrangente sobre seus agentes, tem desenvolvido saídas, oportunidades, e uma perspectiva de transformação social e política. Também com este intuito, este trabalho se propõe a observar um fenômeno musical brasileiro, nordestino. Até aqui, 2021, venho chamando este fenômeno de Subgrave Nordestino, uma espécie de guarda-chuva de iniciativas musicais que entrelaçam músicas da Cultura Popular Tradicional e Música Eletrônica.

A pesquisa vem observando, além dos aspectos musicológicos formais, também a teia das relações que constituem música a partir de experiências que envolvam comunidades tradicionais e produtores e produtoras da música eletrônica nordestina, ou seja, o contexto de produção dos dados é uma experimento-vivência construído no espaço de tempo da pesquisa, e especificamente para ela. Este relato em específico foi vivenciado em março de 2021, no Terreiro Ilê Osun Ynká, localizado no bairro de São Cristóvão, Salvador, Bahia, autorizado, e incentivado pela Yalorixá Maria das Graças Guimarães, com a participação dos Ogans da casa: Paulo Roberto Guimarães Santos e Florisvaldo Nei Guimarães Santos, acompanhados pelo Ọ̀tùn Àlágbẹ̀ do Ìlẹ̀ Àṣẹ Kalẹ̀ Bọ̀kún, João Victor de Brito Lima e José Pedro Gomes de Brito, BálỌ̀gún do mesmo terreiro. A partir dessa experiência compartilho neste texto um olhar sobre o que venho considerando como um efeito-postura contra hegemônica, decolonial, dessa música que vem sendo feita no nordeste do Brasil. É através desta lente que tem sido possível pensar numa proposta alternativa surgida na própria música como possibilidade de reagir as hegemonias determinadas através de padrões sociais e de mercado.

Essa comunicação, de maneira específica, tenta tratar dos processos educacionais desenvolvidos na prática de pesquisa em música, e como a perspectiva contra-hegemônica pode colaborar para a renovação e retroalimentação dos caminhos teóricos e metodológicos da

Etnomusicologia no Brasil.

É importante traçar também as linhas do que a pesquisa coloca sob o guarda-chuva do Subgrave Nordestino, entendendo que esse desenho será limitado, e tentará do início ao fim crescer rizomaticamente, contudo é possível considerar as experiências de artistas como DJ Dolores, Chico Correa, Furmiga Dub, Baiana System, Luana Flores, Radiola Serra Alta, ZEBB, Mauro Telefunksoul, Jaque Barroso e Selecta Etnia, entre outros, como referência objetiva para a catalogação de faixas dentro do gênero. O Subgrave Nordestino se tornou, em 2020, tema da minha pesquisa de Doutorado em Etnomusicologia na Universidade Federal da Paraíba, e este relato é produzido neste contexto, como um dos pontos dessa viagem.

Em março de 2021 compartilhamos dias incríveis que são a base do levantamento dos dados trabalhados neste texto. Com a participação fundamental do DJ e Produtor Mauro Telefunksoul como produtor convidado, foi possível transformar o barracão do Ilê Asé Osun Ynká em estúdio de gravação-performance, onde iniciamos o processo de produção da faixa *Dub para Oxum*[1], (primeira faixa de um EP em fase de finalização) que acompanha esta comunicação. Num dia gravamos as faixas-guia do candomblé na forma mais parecida em que Ogans estão acostumados a tocar. Em outro momento, experimentamos utilizando samplers, toca disco, controladores, sequenciadores, baseados nas gravações que fizemos e também em performance ao vivo. A maior diferença no caso desta gravação é não ter público externo, tanto por conta da pandemia do Coronavírus, como da lacuna política brasileira na administração do tema.

Nossa conversa nasce de muitos pontos e se materializa como uma pesquisa enredada com outras músicas do nordeste brasileiro contemporâneo. Da minha experiência pessoal de DJ e produtor musical que passou alguns anos visitando comunidades tradicionais de todo o país ministrando oficinas de produção musical (anos de atividades, muitas dentro da rede Cultura Viva dos pontos de Cultura) surge a vontade de pensar uma música do diálogo entre a música jamaicana, o Reggae e especificamente o Dub sendo utilizado como linguagem e a música dessas comunidades. Importante destacar que o contexto de produção musical jamaicana dos anos 70 e 80 contou com o trabalho de produtores como King Tubby, Lee Scratch Perry, Scientist, King Jammy. O Dub desenvolvido por estes e outros produtores é uma importante referência histórica para pensar tecnologia, técnica e

[1] Disponível em: https://soundcloud.com/djzebb/dub-para-oxum/s-pBRvMfrt42z

performance neste processo especifico de produção musical.

Quando efetivamente agi nesse sentido, entre 2008 e 2009, percebi que outros/outras DJs e produtores/produtoras, já vinham pensando e realizando esse tipo de experimento, e na Bahia, o trabalho do DJ Mauro Telefunksoul é pioneiro não só na produção musical, mas também na catalogação e potencialização de um movimento musical, o Bahia Bass. É esse o movimento que me desperta para o (primeiro) ´´episódio Bahia´´ do Subgrave Nordestino, e o DJ Telefunksoul é o produtor convidado desse encontro de produção musical que subsidia a pesquisa.

O Ilê Asé Osun Ynká sediou as atividades da pesquisa de campo. O terreiro fica localizado no bairro de São Cristóvão, região norte de Salvador, um dos maiores e mais populosos bairros da cidade, e como todo grande bairro periférico, possui infinita riqueza cultural, geralmente suprimida por noticias-crime nos noticiários locais, o que faz de cada iniciativa da cultura nesses bairros uma expressão de resistência ao sistema, só pela própria existência e persistência, tência, tência... É uma tensa realidade compartilhada por muitas (periferias) das grandes cidades brasileiras, são pessoas na luta por existência simbólica e material, e quando pensamos na produção cultural neste tipo de contexto, é possível perceber como seus efeitos se fundem e podem transformar essas duas dimensões. Dona Maria das Graças Guimarães, Mãe Dadá de Omolu, é a zeladora da casa, Yalorixá que acolhe o projeto. Foi a Mãe Dadá quem realizou a produção executiva dos encontros realizados no terreiro, participou cantando e orientando todo o set de gravação, como cuidadora espiritual que é. Nas palavras dela uma Yalorixá é:

> Uma pessoa para organizar, para ouvir os outros, e liderar de um modo geral [...] não acho certo dizer Mãe-de-santo, o Santo é um ser fino, um ser forte, poderoso, e o termo mãe-de-santo é muito ruim para empregar para as pessoas que organizam uma casa [...] as Yalorixás zelam pelos orixás e pelas pessoas que procuram a casa, tanto os iniciados como outras pessoas que procuram aquela casa. [...] o santo é muito forte, muito potente para que alguém seja chamada de mãe-de-santo. (Mãe Dadá de Omolu em entrevista para o programa Universidade e você, da rádio Sucesso FM de Teixeira de Freitas, Bahia em 20 de novembro de 2018)

Esta etapa da pesquisa Subgrave Nordestino se envolveu com este território de conhecimento livre que é o terreiro de candomblé, e vibra, como pesquisa profissional, objetivando alguns feitos: a) catalogar através de playlist colaborativa, títulos que se enquadrem no aspecto música feita na relação entre música da Cultura Tradicional Popular e Música Eletrônica; b) fortalecer a cena promovendo

situações de produção musical, colaborações, a profusão de faixas e o espalhamento do gênero; c) refletir sobre a prática de campo da pesquisa em música \com a perspectiva de contribuir teoricamente para a Etnomusicologia Brasileira, através de uma proposta conceitual-metodológica fruto de muito trabalho constituído historicamente por muitas pessoas e movimentos sociais diferentes; d) identificar os aspectos musicais e sociais que fazem dessa música uma proposta decolonial e contra-hegemônica para o período que vivenciamos.

Este é um trabalho de pesquisa que lida portanto com temas como identidade, musicologia, pesquisa acadêmica, Colonialidade, racismo, música eletrônica, entre outros temas, admitindo a produção de intelectuais como: Mara Viveros Vigoya, Joaze Bernardino Costa, Juán Grosfoguel, Frantz Fanon, Achile Mbembe, Mapaya, Mungovhani, Angela Luhning, Luis Ricardo Queiroz, bell hooks, Tatiana Bacal, Luiz Rufino, Eliane Potiguara, José Ramos Tinhorão, Andrew Hugill. As reflexões-relatos de participantes ativos da pesquisa, bem como livros de intelectuais negros, indígenas, periféricos, são contribuições teóricas que pretendo margear prioritariamente, pensando num sistema de estudo fenomenologicamente orientado, envolvido num manto de reflexões que tem como objetivo principal produzir documentação e teoria com excelência para a pesquisa em música feita no Brasil. De forma objetiva, pensando em teoria, a pesquisa pretende dialogar com as cosmovisões dos grupos envolvidos, entendendo que principalmente as comunidades tradicionais participantes são historicamente boicotadas pelo sistema-mundo atual.

Em outra via, a vontade de fazer música desenha a diversidade como um desejo da pesquisa e o trabalho de campo como um espaço que tenta aproveitar nossa posição periférica no mundo como um lugar diferente para constituir um olhar. Nesse sentido a busca é sempre por uma escuta aberta, das pessoas, dos lugares e seus elementos naturais, entendendo que a música se constitui em infinitas formas, quando a perspectiva de imersão, vivência e transformação.

Por fim, apresento também os pilares da forma deste trabalho: no que tange a escrita, me fortaleço a partir da ideia do conceito de *Escrevivências*, da escritora e teórica Conceição Evaristo, surgido como instrumento para interpretação de obras literárias de mulheres negras, quando Conceição percebeu o volume do cotidiano dessas mulheres em suas obras. A ideia é, portanto, fundir este conceito à uma das perspectivas derivadas do conceito alemão de Bildung, que considera a ideia de Viagem como um mecanismo de formação cultural, como diz Berman:

> No Goethe de *Wilhelm Meister* e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o "mesmo" num movimento que o torna "outro". A "grande viagem" de Bildung é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo. (BERMAN, 1984, p. 145)

Este texto é um ponto de parada de uma viagem não-linear, experimental e recursiva. É um ponto de parada de viagens que estão acontecendo simultaneamente, em estradas físicas e virtuais, onde cada pessoa envolvida no processo pode se encontrar com um ´´outro eu´´ em outros pontos da jornada musical. Entendo, como pesquisador, a grande oportunidade de investigar-vivenciar um movimento musical tão rico e repleto de possibilidades, na medida em que, em vários aspectos, esse é um movimento particularmente propositivo para a música feita no Brasil e também para a Etnomusicologia Brasileira. Nessa comunicação, pretendo ressaltar observações ligadas a processos de formação em música, percebendo os inúmeros caminhos possíveis nesta encruzilhada.

No campo, tentei desenvolver atividades em diálogo com a Etnografia, rejeitando, contudo, seus pilares e a problemática do relativismo cultural. Nesse sentido caminhamos muito mais numa perspectiva de percepção das diferentes visões de mundo para a produção de um conhecimento transdisciplinar e horizontal. Daí a necessidade de trabalhar a pesquisa em várias linguagens: vídeo, música, texto, fotografia, pensando na performance também como metodologia. Nesse sentido nos ajuda muito o pensamento da intelectual brasileira Leda Maria Martins e suas teorizações sobre as Afrografias da Memória. Pensar e dialogar entre corpos, num contexto de produção musical, imaginar e experimentar transformando além das pessoas, lugares e seus elementos, longe do romantismo ou do cinismo ingênuo do ´´compreender a realidade delas´´ mas atuando energicamente para ouvir suas necessidades/desejos e caminhar junto, na diversidade, no rumo de músicas vidas possíveis e um tanto mais livres.

[Sub] Educação Musical Popular

Nossa conversa tem vários pontos de partida. Durante um dos intervalos na sessão de gravação no terreiro, João Victor relata sua solidão no processo de aprendizagem dos cânticos do candomblé:

> Tudo que hoje eu sei em relação a cântico e a toque, eu aprendi vivendo...ouvindo.... Ninguém sentou pra me dizer é assim ó: é A, B, C, pá. É um, dois, três, quatro. Não, não tive ninguém assim não, entendeu? Quando eu era pequeno minha mãe comprou um atabaquezinho assim, pequeno, e aí eu estudava de manhã, estudava, chegava em casa fazia a atividade e ia estudar

> a segunda parte que era o quê? Os toques de candomblé, que era o que eu gostava. Eu ia e fazia primeiro o Rum, cansava, duas varetas, Rumpi e Lé [...] Hoje eu tenho a boa vontade de ensinar, porque, quando alguém for embora tem que alguém ficar ai pra dar continuidade naquilo que eu aprendi, aquilo que eu executei dentro da religião. (João Victor Brito em entrevista para o projeto).

A fala de João nos informa sobre muitos aspectos. Inicialmente o primeiro destaque é a consciência como reação a um processo de desumanização que até hoje as comunidades de terreiro vivenciam. O silenciamento dessas pessoas e a prática comum do racismo – a animalização de pessoas negras e a consequente negação de sua contribuição cultural, ou caracteres culturais – são as peças da engrenagem maior que é o racismo estrutural[2]. No Brasil esse é um construto que, endossado principalmente nas esferas institucionais que controlam o país (governo, universidades, empresas, entre outras instituições), camufla a desigualdade através do antigo discurso de democracia racial e capitaliza cada vez mais a questão aumentando sua complexidade: na Bahia, por exemplo, a cultura dos povos de matriz africana é a grande garota propaganda do turismo no estado, no entanto pessoas negras, no fluxo dos ganhos vindos do turismo ocupam quase sempre posições subalternas da cadeia produtiva. Em outra via, a armadilha da representatividade: as poucas pessoas negras que ocupam cargos relevantes, e estão aparentemente em situação de poder muitas vezes são incapazes de dialogar com a diversificada comunidade negra brasileira, e de alguma forma reiteram o mito da meritocracia através do mito de quem ´´contraria as estatísticas´´.

A consciência é fundamento do pensamento de Paulo Freire, no entanto, falo a partir do exemplo de João - como uma consciência transformadora, materializada numa proposta de reação a um sistema-mundo que apaga pessoas e seus símbolos em movimentos como esse - da solidão e dificuldade de uma pessoa de determinada cultura conhecer e praticar, acessar o acervo cultural de seu próprio povo. Nesse sentido, Catherine Walsh, pensando no entrelaçamento da obra de Fanon e Paulo Freire, autores seminais do cruzamento entre Educação/Formação e Decolonialidade, destaca que:

> Tanto para Freire quanto para Fanon, o processo de humanização requer ser consciente da possibilidade de existência e atuar responsavelmente e conscientemente sobre – e sempre contra – as estruturas e condições sociais que pretendem negar sua possibilidade. A humanização e libertação individual requer (sic) a humanização e libertação social, o que implica a conexão entre o subjetivo e o objetivo; quer dizer, entre o interiorizado da desumanização e o reconhecimento das estruturas e condições sociais que fazem parte dessa desumanização (WALSH, 2009, p. 33)

[2] Silvio Almeida articula e fundamenta esses conceitos em seu livro Racismo Estrutural. (ALMEIDA, 2020).

João Victor de alguma forma vai além, reconhece as estruturas e condições sociais, a interiorizada desumanização, mas propõe, de dentro do próprio candomblé, uma estratégia contra-hegemônica para uma lacuna na preservação cultural e existência simbólica da comunidade negra candomblecista. Em sua perspectiva o Ogan integra o conhecimento e a forma de transmissão de dentro da religião, associadas a ferramentas que conheceu no contexto de desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica. Desse modo não é difícil concluir também que o formato da pesquisa de campo, livremente inspirada na Investigação Ação Participante – IAP – e no pensamento do sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, também viabilizou essa formulação. Essa é uma primeira experiência objetiva do projeto de pesquisa, e, com o avanço no número de experiências de campo a ideia é também formular criticas, pensamentos e teoria sobre como a IAP se funde com a pesquisa em música rendendo uma abordagem que problematiza as relações entre poder, cultura, e produção do conhecimento, colaborando para o surgimento endógeno de soluções contra-coloniais para processos de educação e produção musical e produção de conhecimento como um todo em comunidades populares tradicionais historicamente subalternizadas no Brasil.

Conversando com nossas memórias de pessoas negras e imaginando uma chance para quem tenta estudar a música, principalmente pessoas de dentro dos próprios terreiros, concordamos em exportar faixas solo dos instrumentos num pacote específico de ferramentas de educação musical relacionadas ao projeto. A ideia é que essas faixas sejam acompanhadas por falas abertas sobre os ritmos e cantigas de Orixás dentro desses ritmos, além de relatos sobre a própria experiência de tocar esses ritmos em rituais. É um processo onde a expectativa é fundir a ideia de treinamento com um processo de aprendizagem mais sensível, fugindo da imobilidade de alguns processos formais de educação musical que propõem o treinamento exclusivamente técnico voltado ao aperfeiçoamento da execução. No contexto das peças educativas pretendidas por este projeto, entendemos crítica, sensibilidade e um pensar de forma relacional como fundamentos para projetos de educação musical nessas comunidades.

Esse foi, sem dúvida alguma, um dos grandes momentos de nossa pesquisa, um momento onde um parceiro transpõe sua posição e prática, consegue imaginar, e a partir da imaginação adquire um novo papel num processo formal de produção de cultuar e conhecimento, transformando um contexto de produção musical num espaço para se pensar e realizar também uma perspectiva de

educação musical na contramão do que ainda temos como processos formais de educação musical[3] na contemporaneidade. Essa prática dialoga com experiências em educação popular, com a as ideias de Paulo Freire, que por sua vez invocam práticas e perspectivas da própria cultura popular brasileira, atravessadas pelo pensamento de outras influências como por exemplo Amílcar Cabral e Frantz Fanon. Nesse processo, como enfaticamente nos propõe Fanon em seu pensamento sobre identidade negra, um mergulho para dentro é condição para alguns acontecimentos desejados por esta pesquisa: o primeiro é a expansão da própria pesquisa imaginada, que se torna, através de reflexões individuais coletivizadas, espaço político que integra a necessidade de investigar o protagonismo popular para novas formulações inclusive sobre a própria estruturação da pesquisa. Nesse sentido, outro acontecimento desejado é colaborar com o repertorio teórico-metodológico da Etnomusicologia brasileira, entendendo as dinâmicas populares de educação como fontes decoloniais em sua raiz. Por fim, um outro olhar para a música popular também é resultado desse tipo de estratégia, como podemos notar a partir da fala de Florisvaldo Guimarães, Ogan do Ilê Asé Osun Ynká:

> Sobre o trabalho realizado aqui, posso dizer que me senti afirmado religiosamente, e entendi que tecnicamente, o que a gente toca, também pode ser melódico, mais influente de uma forma geral na sociedade, me senti afirmando a minha religiosidade, afirmando o som da minha religiosidade num contexto amplo, num contexto de música. Ela não ficou só...nesse momento eu não senti os toques sagrados do candomblé restritos ao sagrado do candomblé, e sim, ele aberto [...] no cotidiano as vezes a gente não percebe que o nosso som existe. É som de negão, é som de casa, é som de estrutura africana, de estrutura que vem de longe e que a gente consegue se comunicar através desse som. O som que trouxe os ancestrais para gente até aqui. [...] (a prática da pesquisa) fortalece o candomblé e fortalece a música num contexto geral, porque não podemos compreender os sons que são executados em vários outros tipos de música sem entender o nosso, o nosso tá incutido nisso, inclusive é notório que o som advindo dos tambores outrora do candomblé, é que permeia vários tipos de música. (Florisvaldo Guimarães em entrevista para o projeto.)

O olhar para dentro de si e da sua própria cultura renova a perspectiva de Florisvaldo para

[3] Wayne Bowman (2018) nos oferece uma visão inspiradora sobre os processos de educação musical em seu texto The social and ethical significance of Music and Music Education, e revela a dicotomia entre os persistentes processos de treinamento musical (condições formais de educação musical) e um desejável processo sensível de educação musical. Segundo o autor, processos focados na rigidez, ou a educação musical conservatorial como vem sendo desenvolvida até hoje, está relacionada diretamente com um mundo fixo, com a cristalização de ideias e conceitos. Para o autor, esse são processos que treinam e não educam. Um processo efetivo de educação musical, segundo ele, deve considerar as transformações constantes, muitas necessárias, dos contextos e concepções sociais, políticas, que também se manifestam e são produzidas (entendendo a música também como fenômeno social) na música. Uma educação musical que privilegie a adaptabilidade e o entendimento de um mundo em construção é a proposta defendida pelo autor. No contexto deste projeto de pesquisa é mais do que necessária esse tipo de reflexão quando começamos a considerar a produção de ferramentas educacionais como fruto do processo na medida em que se existe uma contradição em que não pretendo incorrer com o desenvolvimento dessa pesquisa é produzir ferramentas, instrumentos e leituras que forcem a visão de mundo das comunidades em relação com o projeto dentro de qualquer estrutura canônica.

compreender e sentir a música popular do Brasil. Esse é um momento em que a pesquisa em música atua efetivamente na garantia da pluralidade, no incentivo a outras formas de perceber, de sentir e estar no mundo, permitindo inclusive que outras manifestações artísticas possam surgir. Particularmente considero a experiência dessa pesquisa e seu contexto de desenvolvimento – a cena de música eletrônica no nordeste brasileiro – elemento que nos traz uma série de vantagens em relação a outros tipos que trabalham gêneros musicais em ações de campo. Hoje seria possível considerar que toda música registrada por computador ou gravador digital, trabalhada através de ferramentas como plug-ins, é música eletrônica. No caso do episódio Bahia Eletrônica, que integra a pesquisa Subgrave Nordestino, trabalhamos a interação da música das culturas populares tradicionais com a música eletrônica, aquela produzida a partir do uso de técnicas e ferramentas como samplers, sequenciadores, sintetizadores, onde a instrumentação orgânica geralmente surge como uma amostra de som (sample) em loop.

Ao transformarmos o terreiro de candomblé em estúdio, principalmente considerando o gênero musical investigado, extrapolamos a ideia do estúdio/terreiro como espaço de gravação ou ensaio para entende-lo como um espaço de experimentação. A facilidade de gravar, ouvir, regravar, são movimentos muito atrativos, assim como a própria estrutura física: computadores, samplers, mesa de som, toca-discos, controladoras, é um mundo de botões coloridos que também encanta. Inúmeros foram os momentos explicativos e o apelo visual das ferramentas de produção de música eletrônica contribuíram fantasticamente para a criação de um mundo compartilhado onde cores dos leds e funções dos instrumentos se misturaram com histórias (*itans*) de entidades do candomblé. Uma relação estética se estabelece já na montagem dos equipamentos e a música eletrônica também termina por ser produzida de maneira muito intuitiva, na medida em que o computador passa em muitos momentos de ferramenta de produção para o status de verdadeiro parceiro musical, já que muitas vezes a máquina de alguma forma revela timbres, texturas, arpejos, em seu próprio uso, na própria fruição da produção musical, superando muitas vezes as sonoridades premeditadas por quem produz. Esse é um assunto que será aprofundado ao longo da pesquisa, mas nos serve para destacar essas duas características fundamentais da prática de produtores e produtoras de música eletrônica: ampla sensibilidade e intuição como técnica para produzir música.

Uma outra dimensão da pesquisa em música e sua prática de campo são os *desaprendizados* necessários. No caso de uma pesquisa em diálogo com o pensamento e as formulações da

decolonialidade, para mim, enquanto pesquisador foi fundamental adotar uma postura que admitisse inicialmente que a própria resistências das comunidades de terreiro (tratando do caso específico) já é uma expressão pragmática da decolonialidade, possível somente por conta de uma série de abstrações, elucubrações e descobertas do próprio povo negro, um universo criado a partir de formas de pensar distintas e contrárias ao padrão eurocêntrico vigente, que, ainda que em circunstâncias como a condição do sincretismo, onde esse olhar e essa cultura se misturam elas o fazem para poder continuar existindo. Pensar a decolonialidade no âmbito da pesquisa Subgrave Nordestino, me fez considerar outras formas de aprendizado em campo que não os dados por uma postura etnográfica. Nesse sentido mergulhei nos assuntos que surgiram na vivência, passando bem longe de uma postura observadora, mas experienciando o protagonismo das outras pessoas que ali estavam, tentando observar naqueles dias, o trânsito das pessoas em suas relações identitárias, profissionais, familiares, mobilizando em mim não somente o conhecimento novo que ali surgia, mas principalmente a forma como ele se desenhava, era concebido. Nesse sentido, pude observar que mesmo que as palavras de Mãe Dadá dissessem que não, aquilo ali também era candomblé. A orientação e presença dos mais velhos, a lista de músicas relacionadas ao Orixá da zeladora da casa, a união e reflexão sobre as diferenças de acentuação fonética do Iorubá de Ogans de casas de candomblé diferentes, a experiência de criar e tocar um agogô digital como substituto do *Gan* que nos faltou na gravação, todo esse movimento, além de ser candomblé, era o próprio giro decolonial.

Hoje, refletindo sobre esta primeira experiência reconheço que, se existe de minha parte alguma facilidade para esta abertura de percepção, ela é fruto também da minha condição pessoal-coletiva, meu lugar no mundo. Como pesquisador negro, nascido no Brasil, terceiro-mundista, minha existência também é expressão da decolonialidade. Se a resistência negra no Brasil começa quando o primeiro negro/a escravizado/a desembarca de um navio negreiro, podemos entender a decolonialidade como a realidade dessas comunidades ao longo de centenas de anos:

> Desde a implantação da matriz colonial de poder, tem havido uma fecunda prática epistêmica decolonial, ainda que uma reflexão mais sistemática sobre o giro decolonial seja recente, por volta dos anos 90 do século XX em diante, quando começa a se articular os principais conceitos que desembocarão no programa de investigação da modernidade/Colonialidade latino-americano. (MOTA NETO, 2020 p. 45)

Não caberia, portanto, para esta iniciativa uma abordagem que fosse capaz de desfazer a

característica decolonial e contra-hegemônica implícita na própria forma de existir daquela comunidade, e que consequentemente se traduz na música da qual ela participa, integra. Aplicar esse olhar, é um exercício de transformação da própria tarefa do pesquisador/a da música. O contexto político brasileiro desfavoreceu durante muitos anos a herança que esses povos legaram à constituição identitária do país, explorando-os enquanto imagem e som, mas enfraquecendo-os enquanto discurso. Se por um lado nossas políticas investiram no exotismo, constituído num movimento de construção de uma identidade[4] *brazil-delírio*, um Brasil branco e europeizado, por outro elas buscaram também o rumo da miscigenação/caboclização potencializado pelo discurso de democracia racial.

Referências

WALSH, Catherine. Interculturalidade, crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NETO, J. C. DA M. *Por uma pedagogia decolonial na américa latina: reflexões em torno do pensamento de paulo freire e orlando fals borda*. 1ª edição ed. [s.l.] Curitiba: CRV, 2020.

HUGILL, A. *The Digital Musician*. 3ª edição ed. [s.l.] Routledge, 2018.

MARTINS, L. M. *Afrografias da memória*. 1ª edição ed. Belo Horizonte, MG, Brasil : São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 1997.

SPIVAK, G. C. *Pode o Subalterno Falar?* 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico - 2ª Edição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FANON, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

ALMEIDA, S. *Racismo Estrutural*. 1ª edição ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

RICE, T. *ETHNOMUSICOLOGY IN TIMES OF TROUBLE*. **YEARBOOK FOR TRADITIONAL MUSIC**, p. 20, 2019.

[4] Edward Said nos apresenta o movimento de constituição identitária a partir de um processo de negação do Outro em seu livro Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

A MÚSICA INDÍGENA: UMA ESCUTA NA ESCOLA ESTADUAL INDÍGENA WAKÕMẼKWA – POVO XERENTE, TOCANTINS-BRASIL

GT 09 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Adriana dos Reis Martins(UFT)
adrianaarte@uft.edu.br
Karylleila Andrade dos Santos Klinger(UFT)
karylleila@gmail.com
Raquel Castilho Souza(UFT)
raquelcastilho@uft.edu.br

Resumo: Esse artigo trata de uma pesquisa de pós-doutoramento que pretende identificar e registrar a música da comunidade Xerente, buscando realizar a identificação musical e o registro das letras em bilíngue. Compreende-se ser importante ressaltar características basilares da musicalidade indígena, da língua, valorizando a cultura indígena Xerente, suas sonoridades e sua língua, a partir da escuta musical e do material identificado na pesquisa que é utilizado por eles ao cantarem. Tem-se a intenção a partir dos dados coletados, desenvolver uma proposta de criação de um caderno musical "Canções, letras e músicas: a cosmovisão Xerente", que tem como objetivo, elaborar um material didático que poderá ser utilizado no ensino da música na escola Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa, na Comunidade do Riozinho Kakumhu. Acreditamos que ao registrar a música do povo Xerente e usa-lá em sala de aula no processo de educação musical, esses alunos poderão desenvolver o sentimento pertencimento ao seu povo, refletindo o processo de construção de identidades indígenas. Os autores que fundamentam a pesquisa são Blacking (2007), Menezes Bastos (2007), Mello (2005), Merriam (1964), Mignolo (2017), Seeger (1980), Carbonier (2016) e Souza (2019), e será realizada uma análise dos documentos legais dos sistemas federal e estadual. Desse modo, espera-se com esse estudo, auxiliar os professores da escola em suas práticas educativas, por meio de produção de materiais didáticos-pedagógicos e oficinas musicais, para o estímulo da revitalização da cultura Xerente.

Palavras-chave: Comunidade Xerente. Educação musical. Ensino. Música indígena.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Indigenous music: A Listening at Wakõmurkwa Indigenous State School – Xerente People, Tocantins-Brazil

Abstract: This article deals with a postdoctoral research that aims to identify and record the music of the Xerente Community, seeking to perform the musical identification and the registration of the lyrics in bilingual languages. It is important to highlight the basic characteristics of indigenous musicality of the language, valuing the Xerente indigenous culture, its sounds and its language, from the musical listening and the material identified in the research that is used by them when singing. It is intended to develop a proposal to create a musical notebook called "Songs, lyrics and music: the Xerente worldview", through the elaboration of a didactic material that can be used in the teaching of music at the Wakõmurkwa Indigenous State School, in the Community of Riozinho Kakumhu. We believe that by recording the music of the Xerente people and using it in the classroom in the process of music education, students will be able to develop the feeling of belonging to their people, reflecting the process of building indigenous identities. The authors who support this research are Blacking (2007), Menezes Bastos (2007), Mello (2005), Merriam (1964), Mignolo (2017), Seeger (1980), Carbonier (2016) and Souza (2019). An analysis of the legal documents of the federal and state systems will be carried out. Thus, it is expected, with this study, to assist the school teachers in their educational practices, through the production of didactic-pedagogical materials and musical workshops in order to stimulate the revitalization of Xerente Culture.

Keywords: Xerente Community. Music Education. Teaching. Indigenous Music.

Introdução

Ao iniciar o projeto de extensão de produção de materiais didático-pedagógicos e midiáticos na comunidade Riozinho, povo Xerente, no Estado do Tocantins, na Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa, na Comunidade do Riozinho Kakumhu, na região do Município de Tocantínia, no ano de 2017, nos momentos em que dialogávamos com os professores, nos foi apresentado o desejo de construir um material didático bilingue, para ajudá-los em sua ação pedagógica na escola com os estudantes. No decorrer desse projeto, foram elaborados e publicados, em 2019 e 2020, as seguintes obras: "*Akwe nim romkmada kato isipo mno: cultura e arte akwẽ-xerente",* e *"Kri rowahtuze: a escolar",* objetos da Tese cujo título é: "A Educação Escolar Indígena Intercultural e o Ensino das Artes: Um olhar sobre as práticas da Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa, na Comunidade do Riozinho Kakumhu – Povo Xerente – Tocantins", desenvolvida pela profa. Raquel Castilho Souza.

Com o propósito de continuar esse projeto de extensão na Comunidade Indígena Xerente, retornamos com a atividade de produção de material didático com o foco na linguagem musical, cuja escolha se deu pela vontade dos professores em registrar a música de sua cultura, e transmitir para as

crianças essas canções, pois, para eles, essa seria uma possibilidade da sua música não ser esquecida. Os professores afirmaram o seguinte: "Só os anciões cantam, e os jovens estão se interessando pela música dos não-indígenas." Diante do exposto, elaborou-se um projeto de pós doutoramento com o objetivo de registrar as músicas dessa comunidade, para elas serem utilizadas na ação pedagógica do professor.

Destacamos que para a metodologia da pesquisas faremos um levantamento bibliográfico nas áreas de educação musical e etnomusicologia e a análise de dados coletados a partir da investigação empírica de manifestação musical no contexto da comunidade Xerente. Pretende com esse estudo compreender a dinâmica da transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral, entendendo que essa é estabelecida a partir de critérios singulares de cada contexto.

Muitos estudos apresentam a música indígena com a integração da palavra e movimento corporal. Aqui, buscaremos pesquisar a música e a palavra, sendo uma proposta bilingue trabalhando com a primeira língua materna, e a segunda língua, o português. É importante ressaltar que esse projeto busca trabalhar junto com os professores da Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa, na Comunidade do Riozinho Kakumhu, pois, com os registros musicais, temos a intenção de elaborar um material pedagógico, abordando a música e a letra nessas duas línguas.

Para desenvolver essa proposta de pesquisa, compreendemos a necessidade de apreender o contexto inserido, bem como os seus valores, o modo de vida na comunidade indígena e, consequentemente, a rotina escolar dessa comunidade. Como metodologia de pesquisa buscaremos fundamentação na etnomusicologia participativa, que pode ser definida como a área da etnomusicologia que utiliza metodologias participativas em projetos de pesquisa-ação. É importante destacar que com essa proposta de metodologia é fundamental um trabalho conjunto entre os integrantes da pesquisa e o pesquisador. Sabemos que essa modalidade de pesquisa podem gerar CDs, vídeos, apresentações musicais e publicações (DAVES, 1992).

Eis os resultados esperados:

1) aprofundar os estudos teóricos de antropologia, da musicologia e da etnomusicologia;
2) conhecer a cultura Xerente;
3) contribuir com o registro das músicas do povo Xerente;
4) contribuir com a elaboração do material didático de música e letra, sendo em língua materna e segunda língua em português.

Contextualizando a pesquisa: o estado do Tocantins e Comunidade do Riozinho Kakumhu

O estado do Tocantins iniciou sua história com a divisão do estado de Goiás. Por muito tempo, havia um contraste entre o sul e o norte de Goiás, o que contribuiu para essa divisão. Líderes, como Lysias Augusto Rodrigues, Osvaldo Aires da Silva, Dom Alano, Feliciano Braga e, por último Siqueira Campos lutaram pela divisão do estado do Tocantins. Este, apresentou a proposta de emancipação do Tocantins durante a elaboração da Constituição de 1988. (NASCIMENTO, 2004)

No Tocantins, a área dos Xerente envolve uma extensão territorial de 167.542 hectares. Araújo (2016) destaca que a reserva está dividida em regiões, sendo elas: Porteira, Funil, Brupé, Brejo Comprido e Rio Sono. A partir dos anos 90, dados indicam um aumento na população Xerente. Conta-se uma média de 1.123 (SOUZA, 2019). Esse número aponta que os indígenas vêm sendo resistentes, o que se reafirma com acréscimo identificado em 1999: 1.836 habitantes indígenas. E em 2010, o número se elevou para 3.017 habitantes. Em 2016, foram contabilizados 3.814 indígenas evidenciados em 74 comunidades, conforme a Figura 1 (LIMA, 2016; SOUZA, 2019).

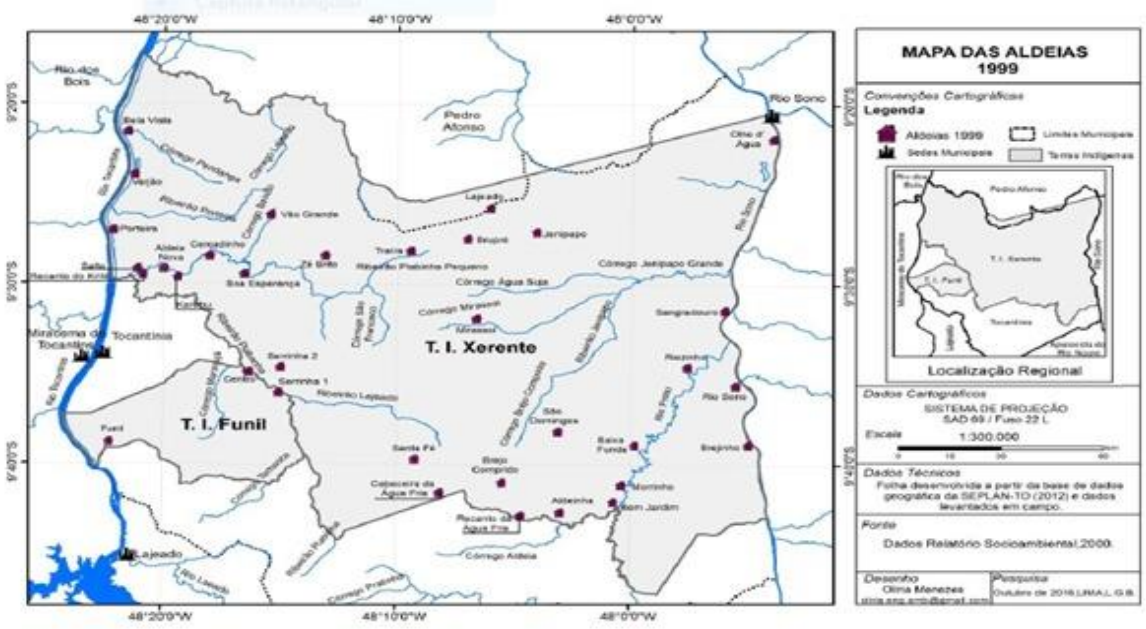


Figura 1: Mapa das comunidades indígenas Xerente - 1999
Fonte: Lima (2016, p. 171)

Na região do estado do Tocantins existe uma população indígena diversa, disposta em diferentes regiões com terras tradicionalmente ocupadas e oficialmente demarcadas (regularizadas), sendo: Apinayé (Povos Apinayé), localizados nos municípios de Maurilândia do Tocantins, Itaguatins, Cachoeirinha, São Bento do Tocantins e Tocantinópolis; Funil e Xerente (Povos Xerente) em Tocantínia; Inawebohona (Povos Javaé e Karajá) na Lagoa da Confusão e Pium; Krahó-Kanela (Povos Krahó-Kanela) na Lagoa da Confusão; Kraolandia (Povos Krahó) em Goiatins e Itacajá; Maranduba (Povos Karajá) em Araguacema e Santa Maria das Barreiras; Parque do Araguaia (Povos Tapirapé, Javaé, Karajá e Ava-Canoeiro) em Formoso do Araguaia, Lagoa da Confusão e Pium; Xambioá (Povos Guaraní e Karajá) em Santa Fé do Araguaia (SOUZA, 2019). As comunidades indígenas Taego Ãwa (povos Ava-Canoeiro) localizadas em Formoso do Araguaia; e Utaria Wyhyna/Iròdu Iràna (Povos Javaé, Karajá) em Pium possuem terras declaradas. Existem ainda, outras regiões cujas terras estão ocupadas, mas em estudo para normalização legal como as comunidades Javaé/Ava Canoeiro (Canoanã) (Povos Javaé) localizados em Famoso do Araguaia e Sandolândia (FUNAI, s/d).

Em relação ao território Xerente, cuja região insere-se nesse estudo, verificou-se em 2018, que a população Xerente possui atualmente 3.842 indígenas em média, subdividido em 92 comunidades. A região identificada como Riozinho Kakumhu surgiu em 1998. O nome da comunidade foi definido pelo Cacique fundador, juntamente com o seu sogro. A escolha se deu ao considerarem o rio que transita na comunidade e os pés de jatobá (Kakumhu) que estão na região. A comunidade está situada no Município de Tocantínia, há 68 km da cidade de Palmas e às Margens do Rio Preto Kâ wakrdû. A Comunidade é dirigida e coordenada pelo mesmo Cacique desde a sua fundação. (SOUZA, 2019).

Em 2019, identificou-se que na comunidade existiam um grupo de 13 famílias, toatalizando em media a permanência de 50 pessoas, instaladas em 10 casas construidas de adobe com coberturas de palha e uma com tijolos e telhas de barro. As casas são feitas próximas umas das outras formando um círculo e, no meio delas, há um espaço conhecido como pátio (Warã). (SOUZA, 2019).

Caracterizando o campo de pesquisa: Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa

A primeira sede da escola foi desenvolvida, em uma casa de barro e palha, pelo Cacique que

ainda hoje dirige a comunidade, para acolher às pessoas que vieram da Comunidade Rio do Sono. No início agruparam cinco comunidades (Comunidade Riozinho, Sangradouro, Cabeceira Verde, Brejo Novo e Brejo Verde Mrãirê, para oferecer Educação escolar aos filhos. A criação da escola faziam com que não tivessem que se deslocarem da região em que moravam para estudarem na Comunidade Rio do Sono. O acesso a escola que levavam os filhos, na época, era difícil. Tinham que atravessar o rio numa tábua que servia como ponte. (SOUZA, 2019).

A criação oficial da escola se deu pela publicação da Portaria-SEDUC, Nº 3.533, de 30 de maio de 2008, publicado no Diário Oficial do Tocantins, Nº 2.678, de 27 de junho de 2008. No documento, constava a detalhamento das ofertas do ensino, seus níveis e modalidade: Ensino Fundamental - Anos Iniciais e Finais. Complementando a oferta, a Portaria/SEDUC Nº 1.780, de 27 de setembro de 2010, por meio do Parecer do Conselho Estadual do Tocantins nº 241/2010, aprovado no dia 20 de agosto de 2010, autorizou a Escola a oferecer ensino para jovens e adultos – EJA, 3º Segmento proporcional ao Ensino Médio. Esse documento foi publicado no Diário Oficial do estado do Tocantins Nº 3.276, de 10, de dezembro de 2010. (SOUZA, 2019).

No período antes da Pandemia da Covid-19, o horário de funcionamento da escola acontecia em três turnos e as ofertas de ensino eram divididos da seguinte maneira: duas turmas multisseriadas com as séries finais do Ensino Fundamental regular: 6º ao 9º anos, atendendo um total de 21 alunos; duas turmas multisseriadas com as séries iniciais do Ensino Fundamental regular: 1º e 2º anos, 3º ao 5º anos, atendendo um total de 21 alunos; Noturno – 18h40min às 22h10min: duas turmas multisseriadas: Educação de Jovens e Adultos – 2º segmento e Ensino Médio regular, atendendo um total de 30 alunos. Geralmente, as aulas acontecem, no espaço físico das salas de aula e as atividades recreativas são produzidas no terreiro da escola, mesmo local em que jogam futebol. Identificou-se que, os colaboradores da escola buscavam organizar as aulas culturais e estavam tentando desenvolvê-las com a participação dos anciãos e mulheres mais velhas da comunidade. (SOUZA, 2019).

Hoje a escola conta com um espaço físico de alvenaria, construída em 2007 e que foi ampliada em 2009, tendo ambiente para secretaria; um depósito, que serve de espaço para instalação da diretoria da escola e dois banheiros independents; três salas de aula; dois banheiros; uma cozinha e uma sala de computação, que está inativada em função de não terem professor com conhecimento específico em informática para as aulas, embora tenham computadores. (SOUZA, 2019).

Destacamos que o que evidencia a denominação da cultura Xerente no ambiente escolar são os conhecimentos dos povos indígenas tem em relação a oralidade, devido à tradição cultural.

A Música na Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa

Com a Lei nº 11.769, de 2008 (BRASIL, 2008) – e sua substituta, a Lei nº 13.278, de 2016 (BRASIL, 2016) –, que institui a obrigatoriedade do ensino da Música (e também Artes Visuais, Teatro e Dança) na Educação Básica, gerou-se um denominador comum sobre a importância da música para o processo educativo e formativo em todos os ciclos de ensino-aprendizagem: tanto acerca do valor intrínseco da prática, percepção e fruição musical para o desenvolvimento das crianças e jovens, como sobre cidadania cultural, que se baseia na concepção da música como conhecimento cultural, estético e histórico. Sabemos que implementação e aplicação dessa lei tem sido somente o começo de uma longa caminhada de debates epistemológicos, metodológicos e socioculturais.

Com a diversidade da musicalidade brasileira, torna-se necessário aproximar-se, na teoria e na prática pedagógica interdisciplinar, da aplicação da Lei nº 11.645 (BRASIL, 2008), referente ao ensino da cultura e história africana, afro-brasileira e indígena, em diálogo com a Lei nº 11.769 (BRASIL, 2008), substituída pela Lei nº 13.278 (BRASIL, 2016), que complementa a obrigatoriedade das Artes Visuais, Teatro, Dança, além da Música. Sendo assim, direcionamos o nosso olhar para a comunidade Xerente e sua escola pensando na possibilidade do desenvolvimento do ensino da música para os estudantes indígenas.

A Base Nacional Comum Curricular (2018) da área de Linguagens e suas Tecnologias busca consolidar e ampliar as aprendizagens nos componentes Língua Portuguesa, Arte, Educação Física e Língua Inglesa – observada a garantia dos direitos linguísticos aos diferentes povos e grupos sociais brasileiros. O trabalho com a Arte na Educação Básica deve promover o entrelaçamento de culturas e saberes, possibilitando aos estudantes o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade.

E para isso, entendemos que para sobreelavar os encitamentos de se desenvolver projetos interculturais, buscando promover esse entreleçamento de saberes e cultura, é necessário desenvolvê-lo na perspectiva decolonial, porque é preciso desconstruir a postura colonial existente. Vale destacar

que, segundo Mignolo (2017) a decolonialidade manifestou com sua estrutura histórica em 1955, na tentativa de um mundo que não fosse capitalista e nem comunista. Souza (2019) aponta que essa perspectiva surgiu a partir de uma contestação à hipocrisia e ilusão das promessas de evolução e desenvolvimento que a modernidade considera como ideal. Nessa mesma lógica, Mignolo (2009) evidencia que para desenvolver um pensamento decolonial é importante interromper com a visão colonizada e, assim, buscar fortalecer uma postura que nos leva a conceber uma sociedade democrática e não imperial/colonial, gerando conjunturas para se dialogar em epistemologia fronteiriça.

Um dos propósitos da perspectiva decolonial é a de nos naturalizarmos em vez de nos modernizar-nos (SOUZA, 2019). Quando o pensamento fronteiriça apareceu, originou a opção decolonial; e ao surgir como opção, desvelou que a modernidade (a modernidade periférica, subalterna ou alternativa, ou simplesmente a modernidade) é tão só outra opção e não o desenvolvimento "natural" do tempo. A modernidade e a pós-modernidade são possibilidades, não circunstâncias ontológicos da história universal. Todas elas são alternativas que contradizem e tentam inibir o desenvolvimento do pensamento fronteiriço e da opção decolonial. (MIGNOLO, 2017)

Nesse contexto, devemos compreender que o sistema musical não é algo autônomo em relação à cultura: a música é som humanamente organizado, sendo a tarefa do etnomusicologo procurar as relações entre padrões de organização humana e padrões de som produzido como resultado de interação organizada (BLACKING, 2007). Seeger (2007), assevera que:

> A transcrição musical é a representação (escrita) dos sons. Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego ethnos: gente, povo, e graphien: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. 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 dos 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, 2007, p. 238-239)

Essa música que pretendemos desenvolver a escuta, faz parte da cosmologia do povo Xerente.

Uma vez que, a cosmovisão indígena, nos remete em como refletir sobre seus mitos e costumes. E para interpretar as práticas indígenas, é importante entender que sua cosmologia está relacionada com as experiências e saberes dos povos que elucidam e decifram o mundo humano, animal e sobrenatural, conectados com a natureza para compreender as ordens das coisas no mundo (LIMA, 2016). E assim é com a música indígena, que reflete no entendimento da identidade indígena e do processo social construído e vivenciado pelo seu povo.

Assim, acreditamos que, pesquisar, transcrever as músicas e elaborar um material didático possibilitará refletir sobre a antropologia da música. É importante, nesse momento, abordar o termo Etnomusicologia, pois esse tem sido empregado para designar um campo de estudos musicológicos que teve início em 1950. Durante a primeira metade do século XX, a Musicologia Comparada foi utilizada, ainda que com reservas, pelos pesquisadores do campo. Em *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an historical-theoretical perspective,* Merriam (1977) discute diversas definições de Musicologia Comparada e de Etnomusicologia, desde a primeira, de Guido Adler, em 1885, até então. De uma maneira geral, as distintas definições de Musicologia Comparada ressaltavam os mesmos pontos e definiam o campo em termos do seu objeto de estudo: músicas não ocidentais, por vezes, designadas de "exóticas" ou músicas de tradições orais.

A primeira vez que o termo Etnomusicologia apareceu foi em 1950, na obra de Jaap Kunst, Musicológica, rebatizado nas edições posteriores como Etnomusicologia. Merriam (1964) ressalva que a palavra já estava em uso corrente entre os pesquisadores no momento. Em 1955, foi fundada, nos Estados Unidos, como sucessora da *American Society for Comparative Musicology* e que teve curta existência nos anos 1930, a *Society for Ethnomusicology* (SEM),[1] que viria a ser uma poderosa e influente instituição. Esse termo foi aceito quase que imediatamente e, durante alguns anos, ambas as denominações foram utilizadas simultaneamente. No final da década de 1950, "Musicologia Comparada" estava reduzida a uma expressão histórica, que remetia ao passado do campo.

Merrian (1964), em *The Antropology of Music,* propõe um modelo para as pesquisa etnomusicológicas a partir do encontro da antropologia com a musicologia, e sua clássica definição para Etnomusicologia como "o estudo da música na cultura" são ilustrativos dessas transformações, pois essa sintética formulação enfatizava que o tipo de música a ser estudada

[1] Um breve relato sobre a fundação da SEM pode ser encontrado em artigo de seu primeiro presidente, Willard Rodes (1980).

não era (ou não deveria ser) mais central, mas o foco deveria ser o processo, o modo como essa música seria estudada. Portanto, utilizaremos a etnomusicologia como técnica de pesquisa.

A musicologia trabalha em primeiro lugar com composições fixadas em partituras, ou seja, com artefatos. Tais partituras são prescritivas, usadas como base para serem executadas. A antropologia estuda as mais diversas manifestações culturais do ser humano, de todas as civilizações, preferencialmente no momento atual, na sua mais recente e viva forma. Ela engloba tanto questões do comportamento social, político, econômico, quanto todas as expressões culturais, como música, dança e cultura, que são materiais, muitas vezes, ligados ao ritual e à religião. Porém, a música normalmente é somente um assunto entre os demais, sem merecer maior atenção.

Acreditamos que escola é o lugar que pode dar sentido, a música indígena, a cosmovisão do seu povo. Suas implicações epistemológicas pode dar sentido para a construção de uma educação escolar intercultural bilíngue para o povo e para a escolar, que consequetemente poderá refletir nos valores como: respeito e preservação da cultura Akwẽ, cidadania, parceria, ação coletiva, respeito pelo indivíduo e transparência.

A etnomusicologia é o caminho, poque ela poderá favorecer o estudo de todas as manifestações musicais numa perspectiva decolonial.

Considerações finais

Com o desenvolvimento desse trabalho buscaremos contribuir, juntamente com os professores da Escola Estadual Indígena Wakõmẽkwa, na Comunidade do Riozinho Kakumhu, um material pedagógico de música que partirá da própria comunidade. Dessa forma, buscaremos com esse projeto estudar, refletir e registrar a música da comunidade Xerente.

Com a conclusão do projeto espera que poder-se-á pensar os espaços de aprendizado musical, regulares ou não, como lugares onde se encontram diversas heranças culturais que são recriadas e ressignificadas.

Referências

ARAÚJO, R. N. de. **Os territórios, os modos de vida e as cosmologias dos indígenas Akwẽ-Xerente, e os impactos da UHE de Lajeado.** Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em

Geografia - Centro De Ciências, da Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2016.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Trad. Andre-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de Campo,** São Paulo, v. 16, n. 16 p. 201-218, período 2007.

BRASIL. **Presidência da República. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera Lei no 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". Brasília, DF, 2008a. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm>. Acesso em: 10 agos. 2021.

BRASIL. **Presidência da República. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Brasília, DF, 2008b. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm>. Acesso em: 10 agos. 2021.

BRASIL. **Presidência da República. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6º do art. 26 da Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino de arte. Brasília, DF, 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm>. Acesso em: 10 agos. 2021

CARBONIER, Divanize. Pós-colonialidade e decolonialidade: rumos e trânsitos. **Revista Labirinto**, Local, MT v. 24, n. 1, p. 280-300, jan./jun. 2016. Disponível em: file:///C:/Users/adria/AppData/Local/Temp/1746-6866-1-PB.pdf. Acesso em: 20 agos. 2021.

DAVIS, Martha E (1992). "Carreers, 'Alternative Careers' and the Unity Between Theory and Practice in Ethnomusicology". In **Ethnomusicology** vol. 36 no 3, p. 361-367. Disponível em: http://www.jstor.org/search/ Acesso em: 20 agos. 2021.

FUNAI. **Modalidades de Terras Indígenas**. Disponível em: http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas. Acesso em: 20 jan. 2019.

LIMA, L. G. B. **Os Akwê-Xerente no Tocantins**: território indígena e as questões socioambientais. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Geografia. São Paulo, 2016, 320 f.

MENEZES BASTOS, Rafael. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana: estudos de antropologia social**, RJ, v. 13, n. 2, p. 293-316, período 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf. Acesso em: 03/08/21

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Iamurikuma**: Música, mito e ritual entre os Wauja do alto Xingu. Tese de Doutorado. Florianópolis: PPGAS/UFSC. 2005.

MERRIAM, Alan, P. ***The Anthropology of Music.*** Local: Universidade Estadual de Montana Northwestern University Press, 1964.

MIGNOLO, W. Epistemic Disobediense, independent thought and de-colonial freedom. **Theory, culture & society,** v. 26, n. 7-8, p. 1-23, 2009.

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul,** Foz do Iguacú, v. 1, n. 91, p. 12-32, 2017.

NASCIMENTO, Júnio Batista do. **Conhecendo o Tocantins**: história e Geografia. 5.ed., Goiânia: Asa Editora, 2007.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós:** estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Trad. Giovani Cirino. **Cadernos de Campo,** São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, período 2008. Disponível em: file:///C:/Users/adria/AppData/Local/Temp/47695-Texto%20do%20artigo-57786-1-10-20121211.pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

SOUZA, R. C. **A educação escolar indígena intercultural e o ensino das artes:** Um olhar sobre a prática da escola WAKÕMĒKWA na comunidade Riozinho Kakumhu – Povo Xerente – Tocantins. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes – IA/UNESP - Dinter Interinstitucional UNESP – UFT/ Palmas – TO, 2019.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Ancestralidade e tradição oral nas favelas cariocas: uma abordagem não hegemônica e decolonial da produção musical

GT 09: Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade

Vitor Damiani (Mestrando do PPGM UFRJ)
vitdamiani@gmail.com

Resumo: O presente trabalho, que deriva de uma pesquisa com o intuito de entender o papel da música na formação de identidades culturais nas favelas do Rio de Janeiro, se propões a, através de uma revisão bibliográfica, discutir importantes conceitos que nos ajudarão a pensar sobre a produção musical e sua relação com a tradição oral, nas favelas cariocas. Através da reflexão de conceitos decoloniais, multiculturais e interculturais, olhar essas localidades tão características desta grande cidade brasileira, como um local plural em sua essência. Serão trazidos autores e autoras de grande destaque como Stuart Hall, Maura Penna e Raúl Fornet-Betancourt, só para citar alguns, além da relação entre ancestralidade e tradição oral, e sua influência em exemplos musicais que tem em sua representação e construção identitária as favelas do Rio de Janeiro, como são os casos do samba e do funk carioca.Vamos ainda analisar as influências do processo de modernidade/colonialidade na música brasileira e na educação musical. Para finalizar, mas não concluir, alternativas são pensadas para que uma não hierarquização dos conhecimentos de fora e de dentro da favela continue sendo uma realidade, através do protagonismo das vozes de grupos historicamente oprimidos.
Palavras-chave: Favelas. Produção Musical. Decolonialidade. Ancestralidade. Tradição Oral.

Ancestry and oral tradition in Rio's favelas: a non-hegemonic and decolonial approach to music production

Abstract: The present work, which derives from a research aimed at understanding the role of music in the formation of cultural identities in the favelas of Rio de Janeiro, proposes, through a bibliographical review, to discuss important concepts that will help us to think about the musical production and its relationship with oral tradition in the favelas of Rio de Janeiro. Through the reflection of decolonial, multicultural and intercultural concepts, look at these locations that are so characteristic of this great Brazilian city, as a plural place in its essence. Featured authors such as Stuart Hall, Maura Penna and Raúl Fornet-Betancourt will be brought, just to name a few, in addition to the relationship between ancestry and oral tradition, and their influence on musical examples that have in their representation and identity construction the favelas from Rio de Janeiro, as are the cases of samba and funk carioca. We will also analyze the influences of the process of modernity/coloniality in Brazilian music and musical education. To finish, but not to conclude, alternatives are thought so that a non-hierarchization of knowledge from outside and inside the favela continues to be a reality, through the protagonism of the voices of historically oppressed groups.
Keywords: Favelas. Musical Production. Decoloniality. Ancestry. Oral Tradition.

Introdução

Segundo o Limite Favela 2019[1] a cidade do Rio de Janeiro contém 1074 favelas. Onde habitam uma grande parcela da população carioca que convive constantemente com conhecidas mazelas sociais como a violência ocasionada pela ação das milícias, do tráfico de drogas e da ação policial, a baixa renda, o desemprego e a alta densidade demográfica, só para citar algumas. Essas mazelas e outros problemas sociais, como o preconceito racial, a LGBTfobia, dentre outros, influenciam diretamente na produção artística dessas localidades, que, por sua vez, emergem com identidades culturais ligadas as lutas sociais.

No presente trabalho, derivado de uma pesquisa mais ampla, a qual visa o entendimento do papel da música nos processos de constante construção e reconstrução de identidades culturais nas favelas do Rio de Janeiro, é pretendido, através de uma revisão bibliográfica, discutir sobre as tradições orais como ferramenta de resistência cultural contra uma cultura hegemônica e colonizadora.

Segundo Barros, Pequeno e Pederiva (2018) a modernidade/colonialidade[2] gera um processo de apagamento de culturas e de consciências históricas das sociedades colonizadas. Ainda segundo as autoras:

> Uma das características dos processos de dominação da modernidade/colonialidade é o apagamento da cultura e da consciência histórica das populações invadidas. Isto se dá, entre outros motivos, pelo fato de que a consciência histórica promove a permanência da ligação ancestral com a cultura, que age como uma força contra a dominação. Por isso, a colonização não é um processo que engendra apenas expansão de território, mas necessita também colonizar o poder, o saber e o ser. (BARROS, D.; PEQUENO, S.; PEDERIVA, P. L. M. 2018, p. 13)

Esse processo de matriz iluminista, trazendo uma concepção linear da história, "fundamentada na noção de progresso e movida por uma racionalidade subjacente que articula

[1] Pesquisa atualizada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 16 de agosto de 2021 no sitio: https://www.data.rio/datasets/PCRJ::limite-favelas-2019/about
Acesso em: 02/09/2021

[2] A utilização destes termos de forma conjunta, vem de encontro com a ideia de Mignolo (2005, p. 75) que fala que "a colonialidade é constitutiva da modernidade". Ideia esta que se refere a possibilidade de uma construção "política, epistemológica e pedagógica" que olhe o pensamento crítico a partir do "subalternizado pela modernidade europeia capitalista" junto a um repensar político e transdisciplinar. (WALSH, C.; OLIVEIRA, L.F. & CANDAU, V.M., 2018, p.3)

os fatos e se desvela progressivamente" (WOLFF, 2016), faz com que a modernidade/colonialidade se fundamente sobre um sistema-mundo, que para existir, precisa aniquilar tudo o que diverge dela própria (DAMIANI & WOLFF, 2021).

A modernidade/colonialidade construiu um modelo único de ciências humanas, baseado no modelo de mundo europeu, visando dentre outras coisas, a produção de conhecimento, desta forma deserdando "todas as epistemologias da periferia do ocidente" (WALSH, C.; OLIVEIRA, L.F. & CANDAU, V.M., 2018, p.3).

Buscando um caminho contrário dessa ideia unificadora de mundo, Escobar (2014) diz que este deve ser olhado como um "pluriverso" e, dessa forma, podemos pensar nas favelas como recortes desse mundo, onde uma pluralidade de vivências sociais e culturais coabitam, de forma comunitária, o mesmo território.

Essa ideia de "pluriverso" cultural nos faz lembrar da discussão de Hall (2003) acerca dos termos "multicultural" e "multiculturalismo", onde o autor diz:

> Multicultural é um termo qualificativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade "original". Em contrapartida, o termo "multiculturalismo" é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. É usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. (HALL, 2003, p. 52)

Mas vale ressaltar que, ainda segundo Hall (2003), "o 'multiculturalismo' não é uma única doutrina", podendo haver formas distintas dos processos e estratégias políticas deste atuar, como é o caso do chamado "multiculturalismo conservador" que visa a assimilação das diferenças culturais das ditas minorias pela cultura hegemônica, em contrapartida ao "multiculturalismo crítico ou revolucionário" o qual trabalha com movimentos de resistência cultural destas mesmas minorias oprimidas (HALL, 2003).

Embora prefira o termo "multiculturalismo", devido a sua difusão no campo artístico, Penna (2015) aborda a discussão sobre a mudança da nomenclatura para "interculturalismo", devido ao prefixo inter-, diferente do prefixo multi-. expressar "o sentido de interação e solidariedade entre as culturas", abrindo assim novas possibilidades na relação e no

reconhecimento das diferenças culturais, além de "estabelecer uma relação crítica, interativa e de dinamicidade entre elas."

Na visão de um dos maiores pensadores da filosofia intercultural, Fornet-Betancourt (1994), esta trata-se:

> de não converter nossa própria maneira de pensar no lugar do encontro com o outro; isto é, não fazer do nosso mundo categorial o centro a partir do qual nós "compreendemos" o outro, no sentido de defini-lo e determina-lo à luz de nosso horizonte de compreensão. Esse "entender" assimila e incorpora por redução, mas não se cumpre como conhecimento que re-conhece no outro uma fonte de sentido de igual originalidade e dignidade. (FORNET-BETANCOURT, 1994, p. 18)

Desta forma, deixando de lado as convenções impostas pelas culturas dominantes, a filosofia intercultural permite "articular saberes sem descaracterizar a individualidade de cada sujeito ou de cada etnia" (GONZAGA, KALIBERDA & XAVIER, 2014).

A ancestralidade nas favelas:

Sabendo que a ancestralidade, indissociável da transmissão de saberes tradicionais, se apresenta como resistência a forma de viver colonial ocidental (BARROS, PEQUENO & PEDERIVA, 2018), podemos ver a presença da mesma na transmissão de saberes populares nas favelas do Rio de Janeiro, onde a tradição oral, que segundo Barros, Pequeno e Pederiva (2018) "tem na oralidade a base dos processos educativos que as compõem", desempenha o papel de protagonista na construção de saberes culturais e sociais.

Vale ressaltar que a sociedade eurocêntrica ocidental tem como um de seus principais pilares a tradição escrita, acumulando assim acervos literários, filosóficos, artísticos e científicos que dão base para o processo de modernidade/colonialidade (BARROS, PEQUENO & PEDERIVA, 2018). Porém, embora um processo de apagamento epistêmico/cultural se dê por parte da cultura colonizadora de base na tradição escrita, o contrário não é realidade, já que "a tradição oral não se afirma como contraparte negativa da tradição escrita" (BARROS, PEQUENO & PEDERIVA, 2018, p. 6) e a prática da oralidade nos abre possibilidades outras ao da leitura de escritos, nos permitindo repensar, reinterpretar e recompor manifestações da tradição escrita (ADOUR, MEIRELLES & CASTRO, 2018).

Esse processo da tradição oral, segundo Reily (2014), nos permite pensar no conceito

de "comunidade de memória", de Bellah et Alli (1996, p. 153 apud REILY, 2014, p. 9), que se dá quando um grupo social, através da sua consciência histórica, se compreende como uma unidade e se esforça para disseminar sua memória social entre seus membros. Memória social esta que para Reily (2014) é:

> [...]composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar. A memória social, portanto, emerge de um processo seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado. (REILY, 2014, p. 9)

Diversos exemplos dessa memória social podem ser vistos nas práticas musicais de grupos das favelas do Rio de Janeiro, como é o caso do samba, que através de um processo de afirmação e manutenção dos processos religiosos de tradição africana, nasce e se firma como manifestação cultural na localidade da Pedra do Sal, que fica no Morro da Conceição, na cidade do Rio de Janeiro, sendo criado assim uma "rede de solidariedade grupal" com fortes vínculos entre seus integrantes, que assim puderam desenvolver manifestações culturais próprias, em comparação ao resto da cidade (ADOUR, MEIRELLES & CASTRO, 2018).

Outro importante exemplo é o caso do funk que, em fins dos anos 1980 passou por um processo de nacionalização, chegando ao que hoje conhecemos como funk carioca, tendo como seu discurso a valorização da cultura negra e a incorporação das "batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê", se afirmando como uma identidade afrobrasileira enraizada nas favelas cariocas (MENDONÇA, 2018).

A modernidade/colonialidade na música e no ensino de música:

Nos exemplos musicais acima citados vemos como que manifestações da música popular, que tem na oralidade e na resistência de uma memória ancestral suas bases, contribuem para a complexa constituição plural existente nas favelas da cidade do Rio de Janeiro.

Porém, o modelo único de mundo almejado pela modernidade/colonialidade gera epistemicídios[3] na cultura musical brasileira desde a chegada dos europeus (QUEIROZ, 2017,

[3] Epistemicídios que, segundo Queiroz (2017, p. 137), "são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura à outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver".

p. 137). Esse processo colonizador, que se dá até os dias de hoje, ocorre através da associação de músicas não europeias, as quais são geralmente vinculadas a grupos hegemonicamente subalternizados, como "desprovidas de valor estético, simbólico e social" (QUEIROZ, 2017, p. 137). Ainda segundo Queiroz (2017):

> [...]entre os aspectos culturais sucumbidos por tais processos de inferiorização, práxis musicais não alinhadas às perspectivas da música erudita ocidental, referência de arte e de ensino de música na Europa colonizadora, foram excluídas de contextos "civilizados" de produção musical e, consequentemente, do processo de institucionalização do ensino de música. (QUEIROZ, 2017, p. 137)

O simples fato de reconhecer e aceitar a existência dessa pluralidade de manifestações musicais brasileiras, que ocorrem nas favelas e fora delas, não modifica essa realidade hierárquica e eurocêntrica gerada pela modernidade/colonialidade. A exemplo disso, podemos pegar a afirmação de Penna (2015), de que o "multiculturalismo", que pode visar integrar as diversas culturas nos campos da vida em sociedade, exerceu uma importante influência na política educacional brasileira em detrimento da inclusão do tema transversal "Pluralidade Cultural" nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Porém nos surge a questão de se realmente estamos executando essa interação proposta pela filosofia inter/multicultural em nossas salas de aula.

Fazendo um comparativo a isso, lembramos que através de organizações de movimentos sociais, afrodescendentes e povos indígenas brasileiros, pressionaram a elaboração de políticas públicas para a diversidade e inclusão, as quais resultaram, no âmbito da educação, a elaboração das leis 10639/03 e 11645/08, que trazem a obrigatoriedade do ensino da história africana e afro-brasileira e da história indígena, respectivamente (DAMIANI & WOLFF, 2021). Porém segundo Mendonça, Rocca e Teko (2017), essas ações serviriam apenas para minimizar a ação negativa da educação brasileira, a qual não se aprofunda nas epistemologias de populações não brancas, deixando o olhar por estas fadadas a trabalhos pontuais em eventos comemorativos, sendo assim necessária uma "mudança de paradigma sobre o lugar de protagonismo da voz de grupos historicamente oprimidos".

Essas lutas de libertação sociais, políticas, ontológicas e epistêmicas, tão presentes nas favelas do Rio de Janeiro, se utilizam, segundo Paulo Freire (apud WALSH, 2013, p.29), da pedagogia como uma metodologia indispensável para o seu acontecimento. Na visão de Walsh

(2013):

> As lutas sociais também são cenários pedagógicos onde os participantes exercem suas pedagogias de aprendizagem, desaprendizagem, reaprendizagem, reflexão e ação. [...] Pedagogias, neste sentido, são as práticas, estratégias e metodologias que se entrelaçam e se constroem tanto na resistência e na oposição, assim como na insurgência, na marginalização, na afirmação, na re-existência e na re-humanização. (WALSH, 2013, p.29, tradução minha)

Conclusão:

Através desta análise, ainda em andamento, dos conceitos e exemplos citados acima, percebemos a necessidade de repensarmos as formas de produção de conhecimento e de cultura, trazendo o protagonismo destas para grupos historicamente oprimidos pela sociedade construída pelos processos de modernidade/colonialidade.

Segundo Mendonça, Rocca e Teko (2017), uma proposta é a utilização de métodos de pesquisa-ação participativa nas pesquisas acadêmicas, métodos estes que se baseiam no pensamento paulofreiriano, através de uma prática acadêmica não neutra e engajada, visando uma real transformação da realidade.

Outras alternativas para trazer esse protagonismo as produções das favelas cariocas, são as ações de projetos sociais, do chamado "Terceiro Setor", que muitas vezes atuam na formação artística e cidadã, mas que merecem uma atenção especial, pois, segundo Dias (2011), "quando os inevitáveis conflitos de classe se acirram, tais oficinas se revelam, muitas vezes, como forma de cooptação e controle social."

Para concluir, percebemos que alternativas já foram pensadas e executadas, e tantas outras ainda estão a surgir, porém sem a inversão social, através do protagonismo da produção de conhecimento e da produção cultural das favelas, da não hierarquização entre saberes produzidos dentro e fora destas, não se vê soluções duradouras e não opressoras para as mazelas sociais e para a valorização da produção musical das favelas do Rio de Janeiro.

Referências

ADOUR, A.; MEIRELLES, R. M.; CASTRO, Y. P.. *O Legado da ancestralidade na construção do imaginário do samba*. 2018.

BARROS, Daniela; PEQUENO, Saulo; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. Educação pela tradição oral de matriz Africana no Brasil: Ancestralidade, resistência e constituição humana. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, vol. 26, n.91. Arizona State University, 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3518

BETANCOURT, R. F. *Questões de método para uma filosofia intercultural a partir da Ibero-América*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1994.

DAMIANI, Vitor; WOLFF, Marcus S. Ressignificando Fonogramas: Construindo uma Proposta Pedagógica Decolonial. *Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades*. Teresina, v.3, n. 1, p. 186-200, jan/abr, 2021.

DIAS, Alexandre. *Música e Projetos Sociais na favela da Maré: reflexões para estudo de caso sobre a prática musical das ONGs que atuam na Maré*. V ENABET, p. 29-38. Belém, 2011.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia.* Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

GONZAGA, Carlos Alberto; KALIBERTA, Ana Marcia; XAVIER, Cesar Rey. Filosofia intercultural e paradigma emergente: Um novo enfoque para as "razões" de uma cultura diferente. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis.* Florianópolis, vol. 11, nº 02, p. 37-54, jul/dez, 2014.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Editora UFMG, 2003.

MENDONÇA, Pedro; ROCCA, Ralphen; TEKO, MC Mano. O funk e a educação: etnomusicologia e pesquisa-ação participativa em contextos diversos. *DEBATES | UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 19, p.191-207, nov, 2017.

MENDONÇA, Pedro. *Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa.* Rio de Janeiro, 2018. 326 páginas. Tese. Instituto Villa Lobos, UNIRIO.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: O hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In LANDER, Edgardo(org). *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, 2005. p. 71-103.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino.* Editora Sulina, 2015.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídos musicais e exclusões. *Revista da ABEM*. Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul/dez, 2017.

REILY, Suzel Ana**.** *A música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica*. 2014.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes & CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e pedagogia decolonial: Para pensar uma educação outra. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, Vol 26, n 91, jul 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874 . Acesso em: 18 fev. 2021.

WALSH, Catherine. Lo Pedagógico y Lo Decolonial: Entretejiendo caminos. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, Quito, Abya-Yala: Tomo I (editora), 2013. p. 23-68.

WOLFF, Marcus S. O Pensamento utópico de Koellreutter e sua matriz hegeliana: a construção de uma cultura planetária. *Revista Debates* (Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), n.17. nov. 2016. p. 197-218. e-ISSN: 2359-1056. Disponível e em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/6135.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

APRENDENDO POR MEIO DA PALAVRA: O *KUCHI SHŌGA* COMO PRÁTICA DECOLONIAL NO ENSINO DE MÚSICA

GT "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Flávio Rodrigues (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)
f263863@dac.unicamp.br

Resumo: O presente artigo busca discutir o uso de sistemas mnemônicos acústico-sonoros como ferramentas inclusivas e eficazes para o ensino e aprendizagem de música. Partindo do uso da técnica japonesa *kuchi shōga* e sua aplicação no grupo de taiko da cidade de Atibaia (SP), são estabelecidas as bases dessa abordagem e suas aplicações práticas, apontando possibilidades e caminhos para seu uso. O *kuchi shōga* utiliza de uma série de sílabas cantadas para estabelecer relações de altura, tempo e até mesmo intenção, utilizando, muitas vezes, elementos extramusicais implícitos em sua compreensão. Presente em diversas práticas tradicionais da música japonesa, o *kuchi shōga* é amplamente usado nos ensaios dos grupos de taiko de todo o mundo, os conjuntos percussivos que tiveram origem no Japão em meados do século XX. A partir das vivências dessa abordagem como membro do Kawasuji Seiryu Daiko, grupo da cidade de Atibaia, procuro discutir suas aplicações, limitações e dinamismo, evidenciando seu caráter social e sua construção contínua e contextual. Conclui-se, portanto, que o uso das sílabas associadas ao som de um instrumento como ferramenta pedagógica pode, além de tornar o aprendizado mais inclusivo e musical, evidenciar o caráter social da prática, apontando para uma ideia de *musicar* e oferecendo alternativas à notação europeia. A construção de um vocabulário próprio, negociado pelo grupo, podem criar também laços de pertencimento e identidade entre seus participantes, que compartilham daquele repertório específico. Dessa forma, o *kuchi shōga* se torna, além de uma forma de construção de conhecimento mediado e compartilhado, uma ferramenta central na formação de uma comunidade de prática musical.
Palavras-chave: *kuchi shōga;* taiko*;* sílabas mnemônicas; aprendizagem musical; *musicar*.

Learning through the word: *kuchi shōga* as a decolonial practice in music teaching

Abstract: This article seeks to discuss the use of acoustic-sound mnemonic systems as inclusive and effective tools for teaching and learning music. Based on the use of the Japanese technique *kuchi shōga* and its application in the taiko group in the city of Atibaia (SP), its practical applications are established, pointing out possibilities and paths for its use. The *kuchi shōga* uses a series of sung syllables to establish relationships of pitch, time and even intention, often using extra-musical elements implicit in its understanding. Present in several traditional practices of Japanese music, *kuchi shōga* is widely used in the rehearsals of taiko groups around the world, the percussive ensembles that originated in Japan in the mid-twentieth century. From the experiences of this approach as a member of the Atibaia-based group Kawasuji Seiryu Daiko, I try to discuss its applications, limitations and dynamism, highlighting its social character and its continuous and contextual construction. It is therefore concluded that the use of syllables associated with the sound of an instrument as a pedagogical tool can, in addition to making learning more inclusive and musical, highlight the social character of the practice, pointing to an idea of *musicking* and offering alternatives to European notation. The construction of its own vocabulary, negotiated by the group, can also create

bonds of belonging and identity among its participants, who share that specific repertoire. In this way, *kuchi shōga* becomes, in addition to a form of building mediated and shared knowledge, a central tool in the formation of a community of musical practice.
Keywords: *kuchi shōga*; taiko; mnemonic syllables; learning music; *musicking*.

Introdução

"Taiko, uma batida, sai som. Uma batida dá impacto!". Foi assim que o senhor Akimasa Aoyama, nascido na cidade de Nishio, no Japão, e hoje morador da cidade de Atibaia, no interior de São Paulo, descreveu como os tambores japoneses o conquistaram e o levaram a fundar o Kawasuji Seiryu Daiko, grupo de taiko do município, no ano de 2002. Esse impacto, no entanto, carrega também consigo uma longa e rica tradição, que viajou o mundo através da imigração.

O taiko é um termo genérico para se referir a uma série de membranofones de origem japonesa e, hoje, descrevem também os grupos percussivos que utilizam esses instrumentos. Estão presentes na sociedade japonesa há séculos, e já no Japão feudal eram empregados em diversas atividades: rituais, cerimônias, comunicação, guerra, etc. São diversas as manifestações artísticas que também os utilizam, como a música de corte imperial (*gagaku*), e os teatros *noh* e *kabuki*, além de festivais como o *obon*. No entanto, a formação de grupos percussivos utilizando esses instrumentos só se iniciou em meados do século XX. Daihachi Oguchi, inspirado pela bateria ocidental, revolucionou a abordagem do taiko ao colocá-lo como centro da performance. Foi responsável, dessa maneira, pelo primeiro grupo contemporâneo: o Osuwa Daiko, que ganhou notoriedade principalmente após a apresentação na abertura das Olimpíadas de Tóquio, no ano de 1964, escolhido como um dos símbolos da reentrada do Japão no mundo moderno (BENDER, 2012).

A prática do taiko chegou ao Brasil anos mais tarde. Foi somente em 2002, com a vinda do *sensei* Yukihisa Oda ao país, por meio da *Japan International Corporation Agency* (JICA), que os grupos começaram a se formar, principalmente no interior de São Paulo e Paraná, e a prática começou a crescer, com a fundação da Associação Brasileira de Taiko, em 2004, e o primeiro campeonato, ocorrido no mesmo ano. O grupo de Atibaia, liderado por Akimasa Aoyama e seus filhos, Jun e Akina Aoyama, foi uma dessas sementes plantadas por Oda que floresceram e se mantém vivas até hoje, levando o nome da escola Kawasuji, do sul do Japão (RODRIGUES, 2020).

O taiko é visto como uma atividade, para além de tudo, corporal e anímica. Desenvolver um corpo vigoroso, coragem, um espírito inabalável, humildade, eficácia, respeito aos mais velhos e

união dividem espaço com as lições musicais (OGUCHI, [s.d]). É natural, portanto, que o taiko, assim como outras artes japonesas, tenham desenvolvido suas próprias maneiras de transmissão de conhecimento. A relação mestre e discípulo é essencial, fazendo com que esse aprendizado aconteça na presença, na comunhão, onde "o corpo aprende" e, depois, o som é materializado. Dessa forma, as artes japonesas, em geral, desenvolveram uma maneira bastante focada na transmissão oral de seus conhecimentos, através principalmente da palavra: o *kuchi shōga*.

O *kuchi shōga*, também referido como *kuchi showa* ou *kuchi shoka*, é um sistema fonético para pronunciar as batidas no tambor, e pode ser traduzido livremente como canção (*shōga*) da boca (*kuchi*) (WONG, 2019). Embora possua bases intercambiáveis, é um sistema dinâmico, que se adéqua ao contexto onde está inserido, ao grupo que dele utiliza e a diversos instrumentos, entre eles o taiko. Podemos dizer que o *kuchi shōga* se configura como um dialeto único de cada grupo em sua relação de aprendizado.

Os grupos de taiko geralmente se inserem em contextos menos formais, com conjuntos formados inteiramente por amadores. Portanto, a transmissão oral se torna uma valiosa ferramenta de inclusão, que pode deixar grandes lições para a prática musical em grupos em diferentes contextos. Em minha primeira experiência com o grupo de Atibaia, lembro das seguintes instruções: "coloque o pé esquerdo um pouco à frente, o direito atrás, flexione os joelhos e *don, kon, don, kon*… Pronto!". Simples assim.

Entendendo o *kuchi shōga*

O uso de sílabas associadas a aspectos musicais como um dispositivo mnemônico para auxiliar o aprendizado de um instrumento não é uma exclusividade do taiko ou mesmo da música japonesa, mas, dentro da sua estruturação de sentidos e aplicação, essa ferramenta ganhou características e usos próprios dentro dessa prática.

No taiko, embora exista um núcleo de sílabas aceitas amplamente por vários grupos ao redor do mundo, muitas das sílabas empregadas ganham aspectos contextuais específicos de suas localidades. É comum que uma mesma sílaba possa representar uma série de características musicais, como duração, volume, o tipo de taiko que está sendo tocado e qual parte do tambor percutirá. Para isso, muitas vezes, as vogais e consoantes do *shōga* ajudam o aprendiz a internalizar o som musical desejado e, frequentemente, a técnica para produzi-lo. Nesse sentido, o *shōga* se difere de outras

abordagens vocais do aprendizado musical, como a solmização, usada para o solfejo de intervalos, por não apresentar a mesma consistência, mas, mesmo assim, sua aplicabilidade e os resultados são bastante relevantes (HUGHES, 2000).

É importante ressaltar também que o *kuchi shōga,* muitas vezes, pode ter um caráter mais lúdico em suas associações, fazendo ligações extramusicais. Usemos, como exemplo, a sílaba *don*. Geralmente utilizada para designar uma batida proferida com a mão direita no centro do taiko, o *don* é usado na cultura japonesa em vários contextos. Um trovão que atinge a terra faz *don*; ondas se chocando contra a costa fazem *don*; fogos de artifício, vulcões, bombas fazem *don*. *Don* é um som que remete a poder, um timbre profundo e escuro (WONG, 2019). Executar o *don* no taiko requer energia, remete à força de seu tocador e, comumente, gerará uma execução com grande acentuação. O uso do *don* como sílaba indicativa de uma batida forte com a mão direita também pode ser associada às suas características fonéticas. Em diferentes culturas, consonantes oclusivas, como *b, d, g, t, p* e *k,* são usadas para marcar um ataque enérgico ao instrumento. Tons mais profundos dão preferência às consoantes *b, d* e *g*. O uso da vogal costuma estar ligada à ideia de altura. Tons mais agudos utilizam das vogais *i* ou *a*, enquanto que, os mais graves, *o* ou *u*. Por fim, a adição do final nasal em *don* indica um declínio natural da nota. Outros sons nasais podem ser também empregados como o som de *m* ou *ng* (HUGHES, 2000). Dessa forma, vemos que a estrutura do *don* traz associações tanto extramusicais quanto sonoras, o que pode explicar sua aplicabilidade num contexto amplo.

Algumas tentativas de padronização do *shōga* no taiko parecem seguir, não se sabe se de maneira consciente, essas lógicas de associação fonética. Enquanto a batida com a mão direita é *don*, a com a mão esquerda é *kon*. Ainda que também seja usada uma consoante oclusiva, o uso do *k* costuma estar associado a um som menos potente, ligado a tendência de maior debilidade no uso da mão esquerda e, por conseguinte, sua inabilidade em gerar uma batida tão profunda e poderosa. Já toques rápidos são cantados como *doko*, excluindo o som nasal do final, indicando que não se pode ouvir o declínio natural da nota.

	1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&	7	&	8	&
R	do		do		do		do		do		do		do		do	
L		ko		ko		ko		ko		ko		ko		ko		ko

Tabela 1: representação escrita da batida *doko* em uma divisão de oito tempos

Fonte: http://users.lmi.net/taikousa/taiko_rudiments.html

O som de cavalgada é geralmente referenciado como *DON doko DON doko*, indicando uma batida forte com a mão direita seguida de duas mais rápidas com a mão direita e esquerda, sucessivamente.

	1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&	7	&	8	&
R	DON	do	DON	do	DON	do	DON	do	DON	do	DON	do	DON	do	DON	do
L		ko		ko		ko		ko		ko		ko		ko		ko

Tabela 2: representação escrita da batida *DON doko* em uma divisão de oito tempos

Fonte: http://users.lmi.net/taikousa/taiko_rudiments.html

Já duas batidas alternadas na borda do instrumento, que geram um som mais seco e agudo, são cantados como *kara*, utilizando a vogal *a*, associada a sons mais altos.

	1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&	7	&	8	&
R	ka		do		ka		do		ka		do		ka		do	
L		ra		ko		ra		ko		ra		ko		ra		ko

Tabela 3: representação escrita da batida *kara doko* em uma divisão de oito tempos

Fonte: http://users.lmi.net/taikousa/taiko_rudiments.html

No entanto, o sistema nem sempre se mostra tão consistente do ponto de vista fonético. Quando existe uma variação de volume, com batidas alternadas entre direita e esquerda no centro da pele do taiko, usa-se *DORO tsuku,* com *DORO* indicando as batidas fortes e *tsuku* as de menor intensidade. Embora haja o uso das vogais mais graves, *o* e *u*, não parece haver uma lógica fonética por trás da substituição do *DOKO* por *DORO*, remetendo, nesse caso, a uma escolha que privilegia a pronúncia.

	1	&	2	&	3	&	4	&	5	&	6	&	7	&	8	&
R	DO		tsu		DO		tsu		DO		tsu		DO		tsu	
L		RO		ku		RO		ku		RO		ku		RO		ku

Tabela 4: representação escrita da batida *DORO tsuku* em uma divisão de oito tempo

Fonte: http://users.lmi.net/taikousa/taiko_rudiments.html

Através da repetição, espera-se que, de maneira inconsciente, o aluno seja capaz de fazer uma associação contínua dos sons cantados com os executados ao instrumento, facilitando o aprendizado e internalizando conceitos musicais da interpretação. A redundância oral no processo de aprendizagem ajuda de maneira efetiva os alunos a executarem seus instrumentos. Muitos relatos, inclusive, apontam para metodologias que deliberadamente privilegiam a execução do *shōga* antes mesmo de ter o primeiro contato com o instrumento (HUGHES, 2000).

Aprendendo o taiko através da palavra

No início do ano de 2020, ingressei em uma das turmas do Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia. Foi nesse momento que tive o primeiro contato com a prática do instrumento e fui iniciado em sua forma de tocar, filosofia e no *kuchi shōga*. As sílabas mnemônicas são inseridas na prática de maneira natural e intuitiva. Não há menção ao nome *kuchi shōga* ou a uma prévia padronização das sílabas usadas. No entanto, através da convivência e da experimentação em conjunto das práticas, a incorporação dessa linguagem acontece facilmente. Isso se estende não só às sílabas mnemônicas, mas a todo um repertório de vocabulário que passa a ser compartilhado pelos membros do grupo através dessa vivência contínua. Os nomes dos instrumentos, algumas palavras em japonês como a contagem até quatro (*ichi, ni, san, shi*), e até interações sociais como boa noite (*konbawa*), desculpe-me (*gomenasai*) entre outras, acabam sendo aprendidas nesse processo. Em pouco tempo, um membro do Kawasuji Seiryu Daiko já domina boa parte desse repertório linguístico necessário para ser considerado como parte daquele universo, criando laços e noções de comunidade e identidade.

Vale ressaltar que a grande maioria dos membros do Kawasuji Seiryu Daiko não são músicos profissionais e tiveram pouca ou nenhuma vivência musical anterior. Isso reforça a prática do *kuchi shōga* como inclusiva, sendo um meio mais amigável de aproximação de uma codificação musical que não seja tão complexa e que não exija um nível de engajamento tão alto, como a partitura. Além disso, a prática do taiko é concentrada nos ensaios em grupo: poucos membros possuem os instrumentos em casa para o ensaio, seja pelo seu alto valor ou mesmo pelo caráter coletivo em que se insere a prática. Dessa forma, uma codificação verbal, embora não seja precisa, faz sentido nesse contexto, uma vez que, pela presença, observação e aprendizado tácito, as minúcias da execução que não são comunicadas pelas sílabas mnemônicas são endereçadas.

Para exemplificar de maneira mais precisa como se dá o aprendizado através da palavra, olharemos para um trecho de uma das peças praticadas e ensinadas pelo grupo, transcrita pelos próprios *sensei,* exatamente como é aplicada oralmente, a *Notodaiko*.

DON KON DOKON
DON KON DOKON
DON DO KON dokodoko DON KON DO KON
DON KON DOKON
DON KON DOKON
DON DO KON dokodoko DON KON DO KON

8 pequeno
** borda **
don doko doko doko doko
don doko doko doko doko
don doko doko doko doko

8 pequeno
DOKON DON
DOKON DON
DOKON DOKON DOKON
1 2 3 4 DOKON eisa
1 2 3 4 DOKON eisa
1 2 3 4 DOKON DON

8 pequeno
DOKON DON
DOKON DON
DOKON DOKON DOKON
1 2 3 4 DOKON eisa
1 2 3 4 DOKON eisa
1 2 3 4 DOKON DON

8 pequeno
DON DO KON KO DON DO KON KO doko doko

DON DO KON KO DON DO KON KO doko doko
DON DO KON KO DON DO KON KO doko doko
A-PON-TOU!!!

A partir desse pequeno fragmento, podemos ver como o grupo aplica o *kuchi shōga* em suas práticas. Em primeiro lugar, fica claro que, para alguém que não conhece a peça ou não tem nenhuma familiaridade com a prática do taiko, as sílabas escritas acima oferecem pouca ou nenhuma ajuda para a execução. Para todos que vivenciam a prática em conjunto, no entanto, o trecho é perfeitamente entendível e é quase impossível não lê-lo já cantando a intenção dos tambores.

De maneira geral, o fragmento obedece a ideia de que as batidas executadas com a mão direita são *don* e as batidas com a mão esquerda são *kon*, trazendo as variações de *do* e *ko* quando são executadas de maneira mais rápida, não dando tempo para o decaimento natural do som da nota. No entanto, vemos também algumas diferenças com relação às convenções propostas anteriormente. As batidas na borda do taiko, por exemplo, não utilizam as sílabas *kara*, mantendo o *doko*, com uma indicação anterior de que as próximas batidas devem ser executadas na borda do instrumento, indicação essa que é comunicada oralmente nos treinos. O *shōga* também incorpora indicações de ações físicas (*A-PON-TOU!*), contagens (*1 2 3 4*) e batidas rápidas (8 pequeno). Dessa forma, o *kuchi shōga* é relativizado e abarca uma série de indicações verbais diretas a fim de tornar-se mais claro e adaptável ao grupo que realiza a execução.

Outro ponto de destaque é a presença também do chamado *kakegoe*. Os *kakegoe*, também referido pelos tocadores como *kiai*, são classificados como sílabas "gritadas" em meio à execução da peça, que são manifestações sonoras do *ki* (WONG, 2019). Podem servir como marcações das peças ou serem usados para encorajar outros tocadores. No primeiro caso, são executados de maneira pré-determinada. No trecho aqui exposto, está representado pelo *eisa,* que serve como uma marcação de um momento de "silêncio" do taiko, preenchido por essa interjeição vocal. Portanto, fica ainda mais clara a importância da palavra e da sua manifestação dentro da prática do taiko, não só em seu aprendizado, mas como parte da execução instrumental. Corpo e instrumento se fundem nessa performance, de forma que a palavra se torna peça chave da apresentação.

Conclusão

O modelo conservatorial de ensino de música, ao qual estive inserido por toda minha carreira como músico, focado na transmissão de conhecimento através de partituras e outras formas visuais de apreensão musical, precisa ser repensado enquanto diretriz hegemônica. Além de excludente, com uma longa curva de aprendizagem, frequentemente o modelo europeu se mostra impreciso para captar a música de outras culturas. É preciso olhar para novos modelos decoloniais de formação de músicos a fim de expandir nosso leque de possibilidades de aproximação com a linguagem sonora.

Pudemos ver como o *kuchi shōga*, o modelo de sílabas mnemônicas para o aprendizado de música usado na música tradicional japonesa, endereça muitos dos aspectos que a escrita musical europeia dá pouca ou menor importância. Antes de mais nada, é um aprendizado sonoro que, utilizando da voz, procura transmitir uma série de informações essenciais à execução, de maneira intuitiva. Além disso, é importante ressaltar que a forma de transmissão de um conhecimento escolhida desvela o caráter de sua manifestação: enquanto o aprendizado de uma partitura pode ser solitário, o *kuchi shōga* se aprende em conjunto, na presença e em grupo. Não há aprendizado isolado ou em silêncio, uma vez que a sua falta de precisão somente é preenchida ao compartilhar a experiência musical com os outros participantes do grupo e de seu cantar em conjunto.

Por fim, ressalto como o *kuchi shōga,* ou qualquer outra prática com sílabas mnemônicas parecidas, podem ser importantes no processo de identificação e criação de uma comunidade, uma vez que é dentro do grupo que serão definidas as sílabas específicas e pormenores da execução, tornando o contexto inserido extremamente importante. Dessa forma, a prática ajuda o grupo a se diferenciar dos demais e deixa implícita uma interação contínua entre seus praticantes. É por isso que o *kuchi shōga* se adéqua tão bem ao que o teórico suiço Etienne Wenger chama de "comunidades de prática", onde um grupo de pessoas se junta com a finalidade de estabelecer uma comunidade para uma ação coletiva, como taiko, e trazem em si a necessidade de um engajamento mútuo e um repertório compartilhado (WENGER, 1998). Assim, criam uma noção de identidade, individual e coletiva, na qual essa forma de transmissão de conhecimento se insere.

É claro que as diferentes abordagens sobre o aprendizado da música não são excludentes: não me interessa aqui pautar o uso da partitura europeia como ultrapassado ou inadequado, ignorando suas inúmeras aplicações possíveis e exitosas e toda a contribuição possível graças à sua invenção e amplo uso. Me interessa, no entanto, olhar para novas formas de pensar como se aprende e como se

ensina música, como diferentes culturas podem nos auxiliar nesse processo e como podemos estabelecer as bases para um *musicar* social e inclusivo. Se, afinal, "quem canta seus males espanta", porque não cantar nosso aprendizado?

Referências

BENDER, Shawn. *Taiko Boom:* Japanese Drumming in Place and Motion. California: University of California Press, 2012.

HUGHES, David W. No nonsense: The logic and power of acoustic-iconic mnemonic systems. *British Journal of Ethnomusicology,* Londres, n.09/2, pp.93-120, 2000.

OGUCHI, Daihachi. *Manual de taiko.* Traduzido por Artur Nakahara. [s. l.]: Confederação Japonesa de Taiko, [s. d].

RODRIGUES, Flávio. Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia e a quebra de estereótipos. *Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.* Manaus, 2020. Disponível em <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/156/92>. Acesso em: 16 de ago de 2021.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice:* Learning, Meaning, and Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WONG. Deborah. *Louder and Faster:* Pain, Joy and the Body Politic in Asian American Taiko. California: University of California Press, 2019.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

AS COLONIALIDADES VIVENCIADAS PELOS NEGROS: REFLEXÕES PARA ROMPER COM NATURALIZAÇÕES COLONIAIS NA FORMAÇÃO EM MÚSICA

GT "Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade"

Daniel Silva dos Santos (UFPR)
daniel.sds@ufpr.br
Ana Paula Peters (UNESPAR)
anapaula.peters@unespar.edu.br

Resumo: Considerando o contexto social brasileiro entre o final do século XIX e início do século XX, e tendo a música popular de raízes negras como plano de fundo, o presente trabalho traz reflexões sobre a necessidade de romper com naturalizações e discursos pautados na colonialidade, ainda tão presentes nos ambientes de formação em música. Debater sobre narrativas que evidenciem as colonialidades vivenciadas por músicos negros na história da música popular pode ser o ponto de partida para uma ação decolonial que promova a ampliação de perspectivas no ensino superior de música, sobretudo evitando a reprodução de colonialidades.
Palavras-chave: Decolonialidade. Educação Musical. Música Popular.

THE COLONIALITY EXPERIENCED BY BLACK PEOPLE: REFLECTIONS TO BREAK WITH COLONIAL REPRODUCTIONS IN MUSIC EDUCATION

Abstract: Considering Brazilian social contexts between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, using the black popular music as background, this work brings reflections about the need to break colonial reproductions. The discussion about narratives that show the colonialities experienced by black musicians can be the starting point for a decolonial action that will promote new perspectives in higher education in music, avoiding the reproduction of colonialities.
Keywords: Decoloniality. Music Education. Popular Music.

Naturalização de narrativas, colonialidade e contexto social

Ao considerar que o processo de naturalização de uma narrativa pode estar diretamente conectado à dominação, invisibilizando culturas não eurocentradas, são desencadeadas reflexões sobre modos de perpetuação e continuidade de discursos. O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992, 2005) discute tais questões a partir da problematização do período colonial das Américas e dos desdobramentos exercidos por esse novo padrão de poder, visto que o sistema hierárquico imposto pelos colonizadores europeus, em que os povos colonizados passaram a ser classificados como inferiores, serviu como modo de legitimar a dominação e a exploração. Todo esse processo criou fortes raízes nas Américas, estabelecendo uma estrutura colonial capaz de ser identificada nos dias

atuais através da colonialidade. A repressão colonial passou a recair sobre modos de conhecer, produzir e significar perspectivas (QUIJANO, 1992, p. 13), sendo a gênese de um profundo desequilíbrio social pautado em identidades raciais, na subalternização do indígena e do negro.

> Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores (QUIJANO, 2005, p. 127).

Ou seja, essa ideia de raça tem conexão direta com as classificações sociais construídas pela ótica da dominação, onde "os europeus geraram uma nova perspectiva temporal da história e re-situaram os povos colonizados, bem como a suas respectivas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa" (QUIJANO, 2005, p. 121). Uma hegemonia colonizadora eurocentrada ainda extremamente presente em diversos ambientes como, por exemplo, no ensino de música em instituições de ensino superior (PEREIRA, 2016, 2018, 2020; QUEIROZ, 2017, 2019, 2020).

A naturalização de tais aspectos até certo ponto se deu também por conta de "um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição" (HOBSBAWM, 1997, p. 12). Por vezes essa "tradição inventada" (HOBSBAWM, 1997) é tomada como um recurso de preservação que busca manter laços com o passado, remetendo a um pensamento de resgate ou exaltação do que é, ou era tido como legítimo e valioso historicamente. Encontra-se aí um ponto a ser problematizado, principalmente se considerarmos que tal naturalização pode ter se dado por vieses que "estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade" ou ainda utilizando "a socialização, a inculcação de idéias[sic], sistemas de valores e padrões de comportamento" (HOBSBAWM, 1997, p. 17). Isto é, a partir de tais definições, tradições podem ser construídas através de uma visão e/ou escuta consciente recortada, realizada a partir de perspectivas e/ou realidades específicas que passam a ser consolidadas mediante uma acentuada influência de poder. Aproximando tal reflexão à área da música, diversas bibliografias chamam atenção para o fato de como estudos sobre a história de gêneros musicais podem acabar por solidificar e naturalizar certos aspectos (AMADO, 2016; BESSA, 2005; CARMO, 2014; LIMA REZENDE, 2014) que carregam consigo traços capazes de serem interpretados como

decorrentes da colonialidade, oriundos de mecanismos de legitimação pelo poder. Virgínia de Almeida Bessa, por exemplo, utiliza o termo "escuta dominante" (BESSA, 2005, p. 10). Para a autora, muitas vezes a "escuta das elites" é o que costuma prevalecer em estudos que buscam reconstruir aspectos sonoros de uma época, mesmo quando se tratando de assuntos relacionados à música popular. Que dizer, trata-se de uma perspectiva ligada diretamente aos grupos detentores do poder, às camadas de maior força econômica formadas quase que exclusivamente por brancos, que ao se tornar predominante acaba por exercer influência sobre narrativas históricas e reforçar a soberania dos vieses dominadores.

Considerando o contexto social de surgimento e estabelecimento de gêneros da música popular como o Choro, datado entre o final do século XIX e início do século XX, é perceptível que a abolição da escravatura, em 1888, apesar de um passo muito importante na história, não representou por si só o fim dos problemas enfrentados pelas populações negras. De modo geral, agora livres, outros percalços passaram a ser encarados por negros que em sua maioria não possuía condições razoáveis de vida a época e constantemente sofriam com fortes resquícios de um sistema de opressão. Houve um fluxo migratório em direção ao Rio de Janeiro, capital brasileira na época, local onde muitos negros rumavam em busca de melhores oportunidades de vida (PEÇANHA, 2013, p. 26), e assim, nas primeiras décadas do século XX começam a ser formadas grandes comunidades negras, agora não mais uma população escravizada, mas sim de negros livres, sendo esse o plano de fundo para muitas das manifestações populares estabelecidas na época.

Mesmo antes da abolição, diversas políticas advindas do Estado carregaram consigo ideais discriminatórios que objetivavam principalmente uma diminuição da presença de negros, indígenas e mestiços na sociedade brasileira como uma maneira de sufocar a miscigenação e acenar para um "branqueamento" da população. Em certo momento existiu a intenção de "transformar o Rio de Janeiro numa espécie de 'Paris dos Trópicos', através de esforços de urbanização, saneamento e, por mais absurdo que se pense, do 'branqueamento' da cidade" (AMADO, 2016, p. 10). Jonatha Maximiniano do Carmo (2014) cita diversos aspectos como, o fato do negro ter sido colocado como um modelo de contraposição ao ideal civilizatório pregado por grupos dominantes, as contínuas repressões de manifestações culturais das comunidades negras, medidas políticas segregacionistas como a proibição da entrada de imigrantes "indesejados" (compreendendo principalmente aos africanos) instituída na Constituição de 1891, ou ainda a existência do pedido oficial de "dispensa de

defeito de cor" exigido aos mestiços para poderem assumir um cargo público de maior importância a época, esse datado ainda do período da escravidão no Brasil. Tudo isso embasado em um discurso que visava o ideal modernizador para o progresso econômico e civilizatório brasileiro, mas que em verdade estava fortemente apoiado nas identidades raciais construídas pelos dominadores e na colonialidade, reforçando como a discriminação contra os negros era algo muito forte a época. Isso exposto, entende-se que tal cenário não pode ser deixado de lado ou tratado de forma superficial nos encaminhamentos educacionais nos cursos de formação em música, visto que tais discriminações ainda reverberam em nossa sociedade e afetam também dimensões culturais.

Possibilidades invisibilizadas na formação em música

Os desdobramentos do pensamento colonial perpassaram naturalizados por diversos aspectos da sociedade e ao longo de décadas é perceptível a presença de colonialidades nos contextos de nível superior de ensino de música (QUEIROZ, 2017), fortemente vinculados quase que exclusivamente à prática conservatorial eurocentrada estabelecida em meados do século XVIII (PEREIRA, 2016), ignorando ou tratando com importância periférica outras tradições musicais. Em contrapartida, a tempos diversos trabalhos construídos no diálogo entre os campos da etnomusicologia e da educação musical apontam para possibilidades de somar novos horizontes, investigando diferentes contextos de práticas fora do ensino conservatorial eurocêntrico (ARROYO, 1999; BLACKING, 1973; GREEN, 2002; NETTL, 2006), algo que John Blacking defendia já em 1973 ao afirmar que "em se seguindo as implicações de suas descobertas, e desenvolvendo um método, e não uma mera área de estudo, a etnomusicologia terá o poder de criar uma revolução no mundo da música e da educação musical" (BLACKING, 1973, p. 6). Compreende-se então que o ensino eurocentrado de música, apesar de reconhecidamente já estabelecido e sistematizado, trata-se de um recorte, ou seja, apenas uma das diversas maneiras de se fazer, aprender e ensinar música. Como exemplos da grande diversidade cultural por vezes invisibilizadas, podem ser citados, os encaminhamentos da música popular descritos por Lucy Green (2002), processos de transmissão musical do Congado nos quais se observa "congadeiros mais experientes ensinando a meninos pela própria ação de bater as caixas; quem aprende o faz interagindo diretamente com quem sabe mais, observando, experimentando

tocar" (ARROYO, 1999, p. 171), ainda o exemplo dos cantores *Blackfoot*[1] onde "as músicas são aprendidas – ou eram, originalmente – com espíritos sobrenaturais aparecidas em visões, nas quais elas são cantadas uma vez e têm que ser aprendidas imediatamente" (NETTL, 2006, p. 24), dentre inúmeros outros. Dadas tão múltiplas perspectivas e percepções sobre práticas musicais, enfatiza-se que a problematização não recai sobre as manifestações musicais europeias em si, não se trata de excluí-las totalmente dos encaminhamentos educacionais, mas sim parte de questionar a hegemonia cultural eurocentrada ainda exercida nos espaços de ensino superior de música, a tempos institucionalizada como "uma cultura de elites que visava criar, no trópico que se erguia como país, uma nação 'civilizada' que, como tal, precisava de uma música que exercesse o mesmo papel elitista que tal fenômeno desempenhava na nobreza e na burguesia europeia" (QUEIROZ, 2020, p. 158).

Acredita-se que a alta hierarquia dada ao viés eurocentrado no ensino superior de música, derivada da colonialidade, soma aos fatores que invisibilizam comunidades negras e suas culturas, assim como exemplificado anteriormente. Então, como bem questiona Luis Ricardo Silva Queiroz:

> Até quando, Brasil, vamos sustentar esse projeto colonial de ensino de música? Até quando, Brasil, vamos perpetuar os epistemicídios musicais e a exclusão de práticas culturais que tecem a nossa identidade nacional? Até quando, Brasil, vamos legitimar um ensino de música elitista e descomprometido com os problemas que dia a dia assombram pessoas desfavorecidas pela pátria colonialmente ensinada a ser excludente? (QUEIROZ, 2020, p. 155).

Partindo do fato que tais questões sobre colonialidade arraigaram-se também no âmbito educacional, e que houve ainda poucas mudanças nas estruturas curriculares no ensino superior de música no Brasil (QUEIROZ, 2020, p. 159), tratar de estabelecer uma visão decolonial na educação musical surge como uma possibilidade para identificar e romper com narrativas coloniais naturalizadas presentes em currículos, metodologias e práticas pedagógicas. É necessário buscar brechas para ir além dos conceitos e instrumentos já circundados de colonialidades (WALSH. 2009). Inclusive, o artigo *Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música* (QUEIROZ, 2020) pode ser tomado como base para refletir ações que preconizem a presença do pensamento decolonial na formação em música. Dentre os tópicos abordados pelo autor, reconhece-se a possibilidade de trabalhar a partir da abordagem de reinterpretações de contextos,

1 Sociedade nativa indígena dos Estados Unidos (NETTL, 2006, p. 18).

reconsiderando as narrativas naturalizadas e atentando-se ao máximo para a não reprodução de colonialidades tantos nos espaços de ensino superior quanto nas escolas. Por exemplo, seria possível utilizar da história da música para abordar narrativas que evidenciem os mecanismos de legitimação enfrentados por músicos negros, afinal, quem vem contando a história da música no Brasil? Nela é possível encontrar traços da colonialidade? Tais traços continuam sendo reproduzidos em discursos e práticas? Questões como essas precisam ser levadas em consideração de maneira reflexiva e crítica nos processos formativos, buscando a expansão de perspectivas. Assim, em vez de trabalhar somente os aspectos considerados importantes à sistematização acadêmica (melodia, harmônia, ritmo, etc.), ações sob a ótica decolonial abordariam de modo primordial diversas questões socioculturais que podem servir como base para o desenvolvimento de uma desnaturalização de colonialidades e para a ampliação de perspectivas através de reinterpretação de narrativas históricas, contextos, práticas e epistemes. Tudo isso sublinha ainda a relevância que as populações negras tiveram nas construções culturais por todo continente Americano, traduzindo-se em perspectivas pedagógicas que, ao romperem com aspectos da colonialidade, passam a enxergar possibilidades agregadoras na grandiosa diversidade cultural negra presente ao longo das Américas e no continente africano. Gêneros populares de raízes negras refletem em abundância traços culturais nascidos nas comunidades negras, oferecem particularidades sonoras que se diferem das encontradas nos repertórios tonais da música erudita europeia, e sobretudo podem nos ajudar a ampliar visões e escutas forjadas pela colonialidade.

Considerações finais

A não imparcialidade na construção de uma narrativa histórica precisa ser levada em consideração. Diversos dos aspectos da colonialidade enraizaram-se no âmbito de ensino superior de música no Brasil, e por conta disso aponta-se a necessidade de romper com naturalizações e discursos pautados na colonialidade, entendendo ser esse um dos caminhos para promover uma ampliação de perspectiva que poderia ecoar em práticas pedagógicas distanciadas de vieses que somente reproduzam naturalizações oriundas da colonialidade. É com a descontinuação de tais preceitos que acredita-se estar mais próximo de trilhar um caminho para consolidação de diferentes visões, escutas, metodologias e epistemes nos contextos de ensino superior de música.

Debater sobre narrativas e detalhar contextos que evidenciem as colonialidades vivenciadas por músicos negros pode ser o ponto de partida para uma ação decolonial que possibilite

gradativamente um rompimento com a visão e a escuta dominantes, promovendo uma ampliação de perspectivas e evitando a reprodução de colonialidades, além de gerar possibilidades de representatividade negra e quebra de preconceitos. Chamar atenção de forma reflexiva e crítica para como e porquê a discriminação racial esteve agudamente presente nos contextos de surgimento e consolidação de gêneros da música popular pode aguçar a percepção sobre como o negro foi e continua sendo representado, ou não, no próprio ambiente de ensino superior. Ao não considerar tais questões, inconscientemente acaba-se por reproduzir narrativas carregadas de colonialidades, muitas vezes deixando de lado boa parte das contribuições culturais das populações negras para retratá-las somente como escravizadas.

Referências

AMADO, Paulo Vinícius. Apontamentos de leitura crítica sobre trabalhos historiográficos sobre o Choro brasileiro. In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM.* Belo Horizonte: ANPPOM, 2016, p. 1-10.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Porto Alegre, 1999. p. 406. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BESSA, Virgínia de Almeida. *"Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30*. São Paulo, 2005. p. 263. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BLACKING, John. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1973.

CARMO, Jonatha Maximiniano do. *A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro*. Belo Horizonte, 2014. p. 142. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: Ashgate Publishing Ltd., 2002.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-24.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Campinas, 2014. p. 443. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, Recife, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A Trindade da música popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e o samba*. Brasília, 2013. p. 124. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música "Música em Contexto", Universidade de Brasília.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Traços da história do currículo a partir da análise de livros didáticos para a educação musical escolar. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 24, n. 37, p. 17-34, jul./dez. 2016.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Interlúdio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 10, p. 10-22, 2018.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Ensino superior em Música, colonialidade e currículos. *Revista Brasileira de Educação*, Juiz de Fora, v. 25, p. 1-24, 2020.

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*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., 2019, Campo Grande. *Anais do XXIV Congresso da ABEM*. Campo Grande: ABEM, 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 1, n. 10, p. 153-199, jan./jun. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir*. [s.l.], 2009. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13582/13582.PDF. Acesso em: 03 set. 2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

BRINCAR MUSICAL: ORIGENS E FENÔMENO OBSERVADO EM ESPAÇOS DE CAPACITAÇÃO NO BRASIL

GT 9 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Emma Charlotte DICKSON (HEM-GE/Suiça & UniCamp/SP)

emmadickson@hotmail.fr

Este trabalho investiga o *brincar* e o seu campo semântico - *brincadeira, brinquedo* e *brincante* - partindo do estudo etimológico seguido da análise da sua aplicação em espaços inovadores de formação, com ênfases musicais, na grande São Paulo. Estes locais demonstram romper com as hegemonias e as lógicas de ensino ocidental do atual sistema educativo brasileiro persistente desde a época colonial. Nesta etnografia, *brincar* e suas variantes apresentam-se como elementos centrais de *culturas da infância* e de *culturas populares brasileiras*, afirmando-se como ferramentas contemporâneas de transformação social, aplicadas em ações compartilhadas e vinculadas pelo fazer musical.

Etnomusicologia. Brincar. Brincadeira. Brinquedo. Brincante. Educação. Decolonialidade.

Musical Brincar: origins and phenomena observed in areas of capacitation in Brazil

This paper investigates the word *brincar* (play) and its semantic field – *brincadeira* (game), *brinquedo* (toy) and *brincante* (player) – starting with an etymological study followed by the analysis of its application within innovative spaces of formation, of musical emphasis, in the town of São Paulo. These places prove to break with hegemonies and the western teaching logics of the Brazilian education system that has persisted since the colonial period. In this ethnography, *brincar* and its variations present themselves as central elements of *childhood cultures* and *Brazilian popular cultures*, establishing themselves as contemporaneous tools for social transformation, applied in shared actions and bound by music making.

Ethnomusicology. Brincar. Brincadeira. Brinquedo. Brincante. Education. De-colonialization.

Brincar – palavra que origina a seguinte pesquisa de mestrado em etnomusicologia pela HEM-GE (Suíça), em diálogo com os meios de transmissão utilizados em instituições educativas brasileiras. De origem franco-britânica, encontrei-me diante do termo *brincar* pela

primeira vez em 2009, de forma oral, no estado de Rio de Janeiro. Desde então, observo o *brincar* e seu campo semântico – *brincadeira, brinquedo* e *brincante* – ecoando no território de maneira constante, plural e diversificada. Esta polivalência verbal, que inclui um fenômeno lúdico e escapando de qualquer definição precisa, me intriga e aguça minha curiosidade ao ouvir este termo utilizado em ambientes onde ressoam musicalidades de maneira intergeracional. *O que é brincar?* De origem latina, a palavra *brincar* provém de *vinculum*, que remete ao laço, a liga. Derivado do verbo *vincire*: encadear, unir, ligar, como também seduzir e encantar. *Vinculum* torna-se *brinco*: uma ornamentação, uma graça, uma faceira utilizada no século XVI, que em seguida tem-se como uma bijuteria de orelha no século XVII. O *brinco* engendra o verbo *brincar*, apreendido no século XVIII como uma atividade de diversão (CUNHA, 2012 [1982], 102). O *brincar* estende o seu campo semântico para *brincadeira,* sendo esta, a própria ação revelando a sua forma, e para o *brinquedo*, que lhe serve de vetor.

Outras origens da palavra são estipuladas: do alemão *blinken* que significa brilhar, cintilar e depois agitar (FRIEDMANN, 2006, 42), do espanhol *brincar,* com sentido de pular expressando fortes emoções, especialmente positivas perante algum acontecimento, do italiano *spingare*, como ação de empolgar-se saltando, tal como do francês *espringer,* que expressa o ato de dar pequenos saltos, foliar, brincar, jogar ou dançar com entusiasmo (STORM, 1876, 173).

A partir de línguas da Europa Central, Ocidental e Meridional, atualmente *jogar* e *brincar* apresentam apenas uma terminologia compreendida como uma atividade lúdica. Em francês, ambas palavras são traduzidas por *jouer*, assim como em inglês *play* e em alemão *spielen*. Já em português, duas designações distintas apresentam diversos significados: *jogar* é entendido como um fato social, uma atividade definida por regras, que, diferentemente de *brincar,* é apreendido como um divertimento ou uma distração (TOMICH, 2015, 105) ou ainda como um estado psíquico, uma atitude, ou um modo de fazer (STENROS, NACHMANOVITCH em IUAMA, 2018). Este é muitas vezes religado à infância e associado à um ato supérfluo, considerado não-vantajoso, rentável ou fundamentalmente útil. Hoje, esta abordagem é amplamente questionada e revisitada. Na região do Nordeste brasileiro, *brincar, brincadeira* e *brinquedo* são "sinônimo[s] de canto e de dança. [Brinquedo é] empregado

especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris, Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.)" (ANDRADE, 1989, 71).

Engajada em pesquisa de campo desde setembro de 2020 no Estado de São Paulo, observo o uso do *brincar* e o seu campo semântico notando dois principais eixos de reflexão. Primeiramente, o fenômeno observado na infância, onde *brincar* emerge espontaneamente, é um ato criativo, vital e intrínseco à todo ser humano. É um fenômeno percebido durante o seu desdobramento. A pesquisadora-documentarista do Projeto Território do Brincar, Renata Meirelles apresenta que a "brincadeira está em um nível ainda mais subterrâneo do que o da cultura. Ela mora em um rio debaixo da terra e é ali que todo mundo vai beber daquela fonte [...] brincar é a forma mais plena de fazer ciência, de explorar, de investigar as coisas" (MEIRELLES, 2014). Neste sentido, o historiador e linguista Johan Huizinga especula que o brincar pode ser entendido como um comportamento pré-cultural, sendo ele importante, inclusive, para o desenvolvimento de uma cultura (TOMICH, /, 6). Assim, *brincar* pode ser apreendido como a essência e o processo de um vir a ser polimorfo, constituindo o que as minhas interlocutoras - Lydia Hortélio e Lucilene Silva - chamam de *cultura da infância, cultura da criança* e/ou *cultura infantil*.

> [A cultura infantil é] os conjuntos dos fatos culturais da infância, as experiências em plenitude e liberdade do ser humano ainda novo. Este patrimônio se forma ao longo da nossa infância, constituindo um corpo de conhecimento, um conhecimento *com* corpo, que transmigra de geração em geração para além das fronteiras e das idades e chega até nós, muito simplesmente, através dos brinquedos de crianças. Vocês aqui no Sul chamam de brinquedos de crianças. Lá, nós, no Nordeste, continuamos chamando do fenômeno do brincar com a mesma palavra: brinquedo, [...] representando tudo de mais fundamental que possui a cultura de um povo, aquilo que o faz sorrir. (HORTÉLIO, 2021)

Esta visão da cultura infantil encontra consonâncias com a antropóloga Julie Delalande que a desenvolve "para designar um conjunto de conhecimentos e de comportamentos, mas também de formas de saber-fazer que as crianças desenvolvem entre si, especialmente ao nível de um grupo de pares, o qual é necessário a cada membro para que sejam reconhecidos pelos

outros" (DELALANDE, 2018, 56)[1]. Consequentemente e reciprocamente, *brincar* apresenta-se como elemento fundamental para a formação de uma cultura, no qual as *brincadeiras infantis* tornam-se expressões culturais contemporaneamente, tanto portadoras quanto pioneiras de informações socioculturais locais.

É neste ponto que se focaliza o segundo eixo da pesquisa: o olhar sobre o *brincar* da idade adulta, que participa da elaboração de expressões musicais e de culturas populares. Em ressonância com o pedagogo Paulo Freire, tal como o dramaturgo Augusto Boal, a ideia de *cultura popular* parte aqui de um princípio coletivo, de comunhão, no sentido de trabalhar *com* e não *para* os indivíduos (FREIRE em MOREIRA, 2015, 108). Esta mesma lógica se encontra em formas de pesquisa-ação participativas, onde o *savoir-faire* etnográfico busca diálogo *com* e participação *das* pessoas numa relação de sujeito a sujeito. São "formas de práxis coletivas (a combinação de ação e reflexão). [...] Essa perspectiva de trabalho foi desenvolvida a partir da década de 1960 por intelectuais ativistas do então chamado 'Terceiro Mundo' como valioso método alternativo para lidar com realidades locais e seus problemas, e gradualmente ganhou uma aceitação internacional" (CAMBRIA, FONSECA, GUAZINA em LUHNING, TUGNY 2016, 101). Desta maneira, busca-se compreender o uso do *brincar* por indivíduos que estão em ato de brincar, designadas ou autodesignadas *brincantes*. Observa-se aqueles que promovem espaços de libertação, de cooperação e auxílio mútuo, que se encontram muitas vezes em ambientes subalternos e constroem críticas sociais dentro de ações participativas. Esta ótica conta com a noção de "transcritos secretos"[2] (SCOTT em REILY, 2001, 5-6), do qual metáforas, músicas e danças são elementos discursivos para a crítica política e resistência à opressão, a exemplo do jongo e da capoeira. "Brincantes resistem perfurando o sistema pela lógica do encantamento [...] *'brincante é um estado de graça, de encantamento'"* (MOREIRA, 2015, 162). As atividades brincantes subvertem e reduzem a vigilância de instâncias dominadoras e violentas, aonde 'cultura popular [brincante]' é associada à 'infantilidade' e 'ingenuidade'. Com estas denominações, o brincar tanto da infância quanto do adulto é julgado

[1] "pour désigner un ensemble de connaissances et de comportements mais aussi de savoir-faire que les enfants développent entre eux, notamment à l'échelle d'un groupe de pairs et qui est nécessaire à chacun de ses membres pour être reconnu par les autres" [Tradução Emma Charlotte Dickson]
[2] "hidden transcripts" [Tradução, ibid.]

como um fenômeno sem importância, cuja integração ao funcionamento societário permanece negligenciado.

Intrigada por este descaso generalizado, investigo o uso do *brincar* em instituições educacionais brasileiras e, especificamente, o ensino musical nelas existente, no qual ecoam vozes questionadoras das estruturas, métodos e conteúdos ensinados (SIMAS, RUFINO, 2020; QUEIROZ, 2021). De fato, apesar da notável dimensão continental do país e de sua história constituída de múltiplas combinações étnicas e culturais, o sistema educativo brasileiro baseia-se em uma lógica de ensinamento ocidental, reflexo da época colonial. Após a identificação desta problemática persistente no século XXI, a presente pesquisa atenta-se às iniciativas de ensino inovadoras, que buscam romper com tal hegemonia e que, ao mesmo tempo, pertençam e respondam à sociedade prevalente. Acreditando que a "etnomusicologia tem o poder de criar uma revolução no mundo da música e da educação musical" [3] (BLACKING, 1973, 4), observo propostas que visam a capacitação de educadores em São Paulo, como a Casa Redonda, a Casa das 5 Pedrinhas e o Instituto Brincante. Aqui, apresentam-se como *capacitadores* aqueles dotados de distintos percursos vocacionais, reconhecidos como agentes transmissores de conhecimento e que fomentam reflexões vinculadas ao *brincar, musicar* e *educar*. De fato, "capacitar" revela-se hoje como ação transformadora em múltiplas esferas socais.

A Casa Redonda é uma escola de educação infantil fundada pela pedagoga Maria Amélia Pereira e detêm uma extensão chamada OCA Escola Cultural que acontece "dentro da comunidade e atua em diálogo com a comunidade, as escolas públicas da comunidade e as famílias" (SILVA, 2021). Diferentemente, a Casa das 5 Pedrinhas é um espaço no qual propagam vivências e reflexões acerca das culturas da criança. Nestes lugares encontro o trabalho de Lydia Hortélio, educadora e musicóloga originária de Salvador de Bahia. Nascida em 1932, esta estudou etnomusicologia em Berna (Suíça) e dedicou sua vida à investigação das culturas musicais da infância no Brasil. Atualmente, a pesquisadora interage através de redes

[3] "Ethnomusicology has the power to create a revolution in the world of music and music education," [Tradução, ibid.]

sociais, mesas redondas, cursos de formação e conferências, manifestando-se assim em meio ao cenário provocado pela crise sanitária[4] que afeta a população do país (aumento da pobreza, das problemáticas políticas e socioambientais, entre outros) e, por consequência, o campo da educação, o que culminou na organização de diversos encontros junto da musicóloga e educadora Lucilene Silva. Ambas compartilham suas descobertas e reflexões utilizando os novos meios de comunicação e salientam a cumplicidade do brincar com o fenômeno musical. Para Lydia, "brincar é [...] o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem. É a língua do ser humano" (HORTÉLIO em TOMICH, 2016, 102). Considera-se a música praticada pelas crianças como um *organismo vivo* onde os "brinquedos sonoros integram o brincar com o movimento, o ritmo, a melodia, o outro, o texto literário, a dramatização e a natureza" (TOMICH, 2016, 114).

Durante conferências virtuais e de cursos de formação para educadores no decorrer de 2020 e 2021 os quais presenciei como observadora participante, Lydia compartilhou suas pesquisas efetivadas em zonas rurais. Assim, salienta estes espaços como comunitários, onde a música acompanha o trabalho, as rezas e os brinquedos, enfatizando que é pela convivência - o viver um com o outro - que a música comunitária é incorporada. Trazendo "a questão da cidade e do campo", disse: "existe um fosso entre a cidade e o campo em nosso país. É outro desastre. Ariano Suassuna chamava-o de Brasil Real, eu o chamo de Brasil Encoberto [...] subjaze na língua, nas palavras, de alguma forma" (HORTÉLIO, 2021). A pesquisadora distingue as zonas urbanas das zonas periféricas e rurais do século XX, relatando os movimentos de migração de populações campesinas para os centros urbanos à procura de trabalhos que surgiram com a industrialização, período histórico que engendrou profundas problemáticas ecológicas e societais ressoando nos dias de hoje como:

> Estas são mudanças que vão, inclusive, afetar a música. Porque na zona rural, foi a minha grande descoberta, eles cantam quando trabalham. Cantam quando rezam. Cantam quando brincam. [...] A música está presente na existência da vida deles, que é movida pela música. Os cantos de trabalho tinham o ritmo do trabalho [...] estas mesmas cantigas são brincadas pelos adultos. Não é só menino que brinca, não! As mulheres brincam nas rodas entre elas mesmas, rodas sem verso e rodas de verso, e os homens cantam os cantos de trabalho deles, no samba [...] ter um homem, cabelo

[4] COVID-19, 2020-2021

> branco, tirar um verso e desafiar um outro que vai para dentro da roda, olha, me comoveu profundamente. (HORTÉLIO 2021).

Este relato aponta para um saber-fazer humano que salienta a experiência musical compartilhada como fenômeno de escuta, pertencimento e estrutura social, afirmada por "tecnologias coletivas de interatividade" (APPADURAI, 1996, 178-99) que englobam todas as atividades cotidianas permeadas pelo fazer musical e que promovem "sentimentos coletivos de compromisso com um lugar (ou vizinhança) entre seus habitantes para que juntos busquem implementar para si um projeto de localidade viável" (REILY, 2021, 13) no qual o brincar revela-se como ação que permite transcender e solucionar problemáticas sociais.

Diferentemente da Casa Redonda e da Casa das 5 Pedrinhas – espaços dedicados ao desenvolvimento infanto-juvenil, culturas da infância e músicas locais – o Instituto Brincante foca o processo de ensino naquilo que por este é compreendido como *culturas populares brasileiras*. Como forma de investigação, participo da formação "A Arte do Brincante para educadores", com direção de Rosane Almeida e do multiartista Antônio Nóbrega. Neste espaço, nota-se a equipe de capacitadores cujos professionais detêm carreira artística "apresentational" – no sentido de Thomas Turino (TURINO, 2008, 23)[5] – e/ou formação acadêmica com realização de pesquisas em diversas culturas populares, valendo-se de potencialidades "participativas" como forma de introduzi-las em contextos educacionais. Segundo Rosane (ALMEIDA, 2021), o professor não pode ser separado do artista, nem o artista do educador: um é complementar e nutre o outro. Além de praticar as técnicas de danças e os elementos musicais e teatrais das manifestações populares, ela ressalta: "o que me fazia estar junto estudando esses grupos era esta excelência humana que eu identificava ali" (ROSANE, 2021). Estas qualidades parecem desabrochar graças ao *brincar* e ao uso de *brincadeiras* e *brinquedos* em grupo, como, por exemplo, as cantorias-de-viola e suas estruturas poéticas de caráter oral transmitidas no curso por Nóbrega: "a palavra poética é quase sinônimo de literatura popular brasileira [....] Ela se expressa basicamente pela poesia" (NÓBREGA, 2021). O módulo busca

[5] «participatory and presentational performance» [Tradução, ibid.]

oferecer aos participantes "os rudimentos, o chão, o terreiro" (NÓBREGA, 2021) onde se assentam as formas poéticas ensinadas. Por exemplo, o Galope a Beira Mar é trazido porque:

> é a forma [...] que mais evoluiu no mundo da poesia e das modalidades da poesia popular, para a gente fazer uma viagem de volta: como começa esta história? Como é que uma forma desta se planta, se alicerça no sertão nordestino? No meio rural, no meio pobre, no meio de pouca ou quase nenhuma alfabetização. [...] Uma forma tão rica, que contradiz até o conceito de que existe uma cultura erudita e uma cultura popular, como se as duas não se complementasse, como se fossem opostas [...] No Brasil faz falta este tipo de conhecimento, porque a gente privilegia uma vertente, um veio da cultura que frequenta o Brasil, que é a corrente de cultura europeia ocidental [...] O imaginário desta cultura [popular] é apartado do universo geral da cultura institucional e oficial brasileira. [...] é uma cultura apartada da cultura institucional. "Institucional" é a cultura da universidade, é cultura da televisão, é cultura da escola: oficial e institucional." (NÓBREGA, 2021)

Aqui, Nóbrega dá continuidade às suas reflexões trazendo críticas e questionamentos sobre a história cultural e institucional do país, sobre a semântica das palavras e suas epistemologias comumente utilizadas, fazendo uma clara distinção entre as culturas formais e informais, ou seja, institucionalizadas ou populares. E assim como Lydia Hortélio, destaca o meio rural, o qual propicia experiências sonoras e musicais peculiares. Durante a aula, o interlocutor propõe superar dicotomias e separações sociais, reconhecendo e vivenciando as práticas provindas de culturas populares através de uma "educação popular" no sentido elaborado por Paulo Freire: "uma forma de 'prática cultural para liberdade' [que] deveria transformar todo o sistema e toda a lógica simbólica da educação tradicional" (FREIRE em BRANDÃO, 2009, 736). Seria "a possibilidade [...] de que [...] através da organicidade progressiva das práticas dos movimentos populares e do fortalecimento consequente do seu saber popular, venha a realizar-se uma transformação da ordem social dominante, em um mundo solidário de igualdade e justiça, é o horizonte que se avista do horizonte da educação popular" (BRANDÃO, 2009, 736).

Até então, o Instituto Brincante, a Casa Redonda e a Casa 5 Pedrinhas revelam-se como organizações que promovem distintos musicares e brincares, que abrem espaços para reflexão, criação e transmissão de *culturas populares brasileiras,* tal como são compreendidas por estes. Tais conhecimentos estão inseridos e gerados em espaços institucionalizados, ou seja, estruturas reconhecidas pela sociedade, que dão visibilidade e legitimidade aos saberes brincantes. Percebe-se a intensidade em dialogar com os participantes, convidando-os à investigar as

culturas populares, a situar-se diante de seus próprios territórios com objetivo de buscar pertencimento, responsabilidade e transformação. Constituindo assim, autonomia nas suas práxis através do musicar e do brincar, especialmente.

Nesta pesquisa, o *brincar*, a *brincadeira,* o *brinquedo* e o/a *brincante* apresentam-se como elementos centrais de *culturas da infância* e de *culturas populares brasileiras*. Estes termos promovidos através de uma capacitação institucionalizada, são ferramentas contemporâneas de transformação social, aplicadas em ações comungadas e vinculadas pelo fazer musical.

Bibliografia

ALMEIDA, Rosane. Entrevista individual realizada virtualmente por Emma Charlotte Dickson, Campinas – SP (Brasil), 01/06/2021.

ANDRADE, Mario. "Brincadeira", "Brincar", "Brinquedo", *Dicionário Musical Brasileiro*. 2 série, 162 vol., Coleção reconquista do brasil, Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; ed. Universidade de São Paulo: USP, p.71, 1989.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle & London: University of Washington Press, p. 4, 1973.

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares". *Cadernos de pesquisa*, v.39, n°38, p.715-746, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.102, 2012.

DELALANDE, Julie. "Les jeux de tape-mains. L'engagement des enfants dans une pratique musicale inventive", *Cahiers d'ethnomusicologie* 31/2018, p.55-66. Disponível em Les jeux de tape-mains. L'engagement des enfants dans une pratique musicale inventive (openedition.org)

FRIEDMANN, Adriana. *O brincar no cotidiano da criança*. São Paulo: Moderna, p.42, 2006.

HORTÉLIO, Lydia. *Lydia Hortélio e a Cultura da Criança – Brincadeiras e Canções Infantis como Patrimônio Imaterial*. Palestra proferida no Instituto de Estudos Avançados da USP no 13.05.2021. Disponível em (108) Lydia Hortélio e a Cultura da Criança - Brincadeiras e Canções Infantis como Patrimônio Imaterial - YouTube [Acesso em 13/05/2021]

HORTÉLIO, Lydia. "Formação de Educadores Casa Redonda", ensino ministrado na Casa Redonda, São Paulo – SP (Brasil), 29/05/2021. Transcrito por Emma Charlotte Dickson, arquivo reservado.

IUAMA, Tadeu Rodrigues. "Laço, ritual, máscara e mimese: um olhar para o brincar sob a ótica da compreensão". em *Folios: Revista de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia*. 11 p., 2018.

MOREIRA, Andressa Urtiga. *'Brincante é um estado de graça': sentidos do brincar na cultura popular*. Universidade de Brasília: DF-Brasil. 2015, 189 p. Dissertação de Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde, Universidade de Brasília.

NÓBREGA, Antônio. Formação "A Arte do Brincante para educadores", ensino ministrado e gravado pelo Instituto Brincante, São Paulo – SP (Brasil), 05/2021. Transcrito por Emma Charlotte Dickson, arquivo reservado.

QUEIROZ, Luís Ricardo. *"Convergências, práxis e interações decoloniais em etnomusicologia e educação musical",* palestra proferida dentro do ciclo de debates "Diálogos

entre Etnomusicologia e Educação Musical", promovido pelas professoras Helena Lopes (PPGMUS-UFMG) e Lúcia Campos (PPGARTES-UEMG), 10.03.2021. Disponível em (111) Convergências, práxis e interações decoloniais em etnomusicologia e educação musical - YouTube [Acesso em 13.03.2021]

QUEIROZ, Luís Ricardo. Entrevista individual realizada virtualmente por Emma Charlotte Dickson, Campinas – SP (Brasil), 28/04/2021.

REILY Suzel Ana. "To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais", *Latin American Music Review*, University of Texas Press: Austin, 22/1, 5-30, 2001

REILY, Suzel Ana. "O Musicar Local e a produção Musical da Localidade". *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, Vol.6, N°1, São Paulo, Brasil. 21p., 2021

RUFINO, Luiz. *Educação e descolonização: da tarefa de reencantar o mundo*. Palestra promovida pelo Núcleo de Educação para Relações Étnico-Raciais (Nera), do Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH) da Unespar, e pelo Grupo de Estudos em Educação e Alteridades Decoloniais (GEEAD), ambos do campus de União da Vitória, 27.05.2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M_DhWP0KT0w [Acesso em 27.05.2020]

SILVA, Lucilene. Entrevista individual realizada virtualmente por Emma Charlotte Dickson, Campinas – SP (Brasil), 20/05/2021.

SIMAS, Luiz Antônio et RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Ed. Morula: Rio de Janeiro, Brasil. 33 p., 2020.

STORM, John. "Mélanges étymologiques", em *Romania*, 5 vol., n°18. Pp. 165-188, 1876. Disponível em https://www.jstor.org/stable/45041416

TOMICH, Ana Luiza Lemos. *Lydia Hortélio, uma menina do sertão: educação musical na cultura da criança.* 2015, 133 p. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia: Escola de Música, BA-Brasil.

TOMICH, Ana Luiza Lemos. "Lydia Hortélio, uma pesquisadora das culturas da infância". Universidade Federal da Bahia: Escola de Música. 9 p.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press: Chicago, 2008.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

DO RACISMO ESTRUTURAL A OPÇÕES CURRICULARES DECOLONIAIS PARA A EDUCAÇÃO SUPERIOR EM MÚSICA

GT 9 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)
luisrsqueiroz@gmail.com

Resumo: A educação superior em música no Brasil se constituiu a partir de um processo histórico de colonialidade que, ainda hoje, está na base dos cursos de graduação da área. Como resultado desse processo, o racismo estrutural se estabeleceu como um dos grandes desafios a serem superados, para que possamos consolidar um ensino de música contextualizado com as demandas e potencialidades da cultura nacional. Como foco nessa conjuntura, este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa que abrangeu os cursos de graduação música de trinta universidades do país, cinco de cada região, com o objetivo de compreender quais as inter-relações entre as culturas afro-brasileiras e as propostas curriculares dessas instituições. O estudo é de natureza qualitativa e contemplou pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. Os resultados mostram que a inserção das culturas afro-brasileiras e a participação de pessoas negras ainda são embrionárias nos cursos de música, mantendo a lógica do racismo estrutural historicamente instituído.

Palavras-chave: Educação superior. Graduação em música. Racismo estrutural. Currículos. Decolonialidade

Ethnomusicology, Brazilian intangible musical heritage and decolonial perspectives for popular music undergraduate programs

Abstract: Brazilian higher education in music came to be institutionalized from a historical process of coloniality that, even nowadays, is at the base of undergraduate programs in the area. As a result of this process, structural racism constitutes one of the biggest challenges to be overcome. Getting this challenge over would enable us to consolidate a music teaching contextualized with the demands and potential of national culture. This work takes this scenario into account and presents the results of a research approach that covered the music undergraduate programs of thirty universities around the country, five from each region. The paper's primary goal is to understand the interrelationships among Afro-Brazilian cultures and the curriculum designs of these institutions. This study is a qualitative approach that encompasses bibliographic and documentary research. The results show that the insertion of Afro-Brazilian cultures and the participation of black people are still embryonic in music programs, maintaining the logic of historically instituted structural racism.

Keywords: Higher education. Undergraduate music programs. Structural racism. Curricula. Decoloniality

1 Introdução

Diversos estudos no cenário nacional têm atestado a força da colonialidade da educação superior em música no Brasil, apontando para a hegemonia de práxis musicais vinculadas à música erudita da Europa ocidental do passado, em detrimento de outras possibilidades e práxis musicais do país e do mundo. Nessa conjuntura, este trabalho se propõe a ampliar essa reflexão, tendo como objetivo compreender as inter-relações entre as culturas afro-brasileiras e as propostas curriculares dos cursos de graduação em música vigentes no país, analisando ainda a inserção e participação de pessoas negras nesse universo. O trabalho tem como base uma pesquisa qualitativa que contemplou: 1) pesquisa bibliográfica, acerca das bases epistemológicas, históricas e culturais fundamentais para as análises realizadas; e 2) pesquisa documental, abrangendo os projetos pedagógicos dos cursos de música de trinta universidades brasileiras, cinco de cada região, planos de curso e documentos diversos relacionados aos cursos de graduação dessas instituições.

2 Colonialidade e exclusões: uma trajetória de epistemicídios musicais no ensino institucionalizado de música no Brasil

Heranças coloniais ainda são demasiadamente fortes na realidade brasileira tanto na dimensão material como na imaterial. Todavia, nessa última residem os nossos maiores dilemas, pois a colonialidade estabelecida e consolidada ao longo de um forte processo de colonização ainda é definidora de exclusões e promotora de epistemicídios violentos que permeiam diversas manifestações da sociedade, entre elas, as musicais.

Maldonado-Torres (2007), representante de uma forte corrente do pensamento latino-americano no século XXI, tem aprofundado o debate sobre colonialidade e os seus impactos na América Latina, evidenciando que tal fenômeno se estabelece via construções culturais promovidas por culturas hegemônicas que, a partir dos seus parâmetros e valores, impactam e modelam as formas de ser, ver, perceber, fazer, valorar e pensar de determinadas sociedades. A colonialidade é a materialização simbólica de padrões de dominação que, entranhados nas formas de produção e valoração de conhecimentos, saberes e comportamentos, definem modos de pensar, ser e agir de sociedades colonizadas que, mesmo depois de suas independências oficiais, continuam presas às

formas de viver dos colonizadores. Sob essa lógica, o colonialismo precede e gera a colonialidade, mas essa, mesmo com o fim aparente das colônias, permanece "viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna" (Maldonado-Torres, 2007, p. 131, tradução minha).

Essa presença da colonialidade no mundo atual pode ser percebida na vida cotidiana, na organização social, nas práticas formativas e mesmo nas formas de produção de conhecimento. Libertar-se da colonialidade é uma das mais árduas tarefas das sociedades que sentem o peso dessa dominação, pois ela é fortalecida e perpetuada pelos próprios colonizados que mantêm viva a imagem e o ideal do colonizador.

Na área de música, por exemplo, é comum sujeitos oriundos de grupos sociais de baixa renda, pertencentes a minorias sociais, vinculados a culturas excluídas do estrato social valorizado, entre outros aspectos dessa natureza, defenderem a perpetuação da música de concerto e dos compositores canônicos da Europa dominantes até o início do século XX, bem como as tendências musicais oriundas de tal universo cultural produzidas em outras sociedades. Para muitos essa é a verdadeira "boa música" que, por estar acima de qualquer outra, em termos de qualidade e importância social, é a que merece ser praticada e ensinada institucionalmente (QUEIROZ, 2020).

Nas universidades impera a luta dos defensores dos modelos disciplinares de origem europeia e da perpetuação dos conteúdos teóricos, composicionais e interpretativos consolidados na "civilização modelo" da cultura ocidental (QUEIROZ, 2017b, 2019, 2020). Assim, os próprios sujeitos colonizados batalham para perpetuar os traços coloniais, sem perceber que, como vítimas da colonialidade, continuam lutando a favor dela e, de tal forma, contribuindo para a manutenção da submissão cultural de países como o nosso às culturas hegemônicas, como a europeia e a americana. Mais uma vez, como defendi em outro texto, publicado anteriormente (QUEIROZ, 2015), entendo que precisamos fugir de um "nós" que nunca nos pertenceu, mas que, de alguma maneira, age de modo a nos fazer lutar em nome de sua perpetuação, sem questionamentos. A esse respeito, indago, em consonância com Wayne Bowman (2007): "quem é o nós?". Para o autor, é fundamental questionar quem é esse "nós" que cria, demarca e sustenta o fazer musical. No Brasil, na área de música, esse "nós" muitas vezes não nos pertence, ao contrário, nos exclui. Portanto, é um "nós" falsamente criado na colonialidade que excluiu muitos dos "eus" da nossa cultura e que nos leva ainda

hoje a acreditar que pertencemos a um "nós", criado e mantido, em grande parte, pela segregação da nossa cultura. Cultura que, de fato, deveria ser, musicalmente, parte dos nossos "eus", pois é ela que nos faz ser o que somos. O triste diagnóstico desse panorama é que áreas como a música, modelada institucionalmente pelo poder da cultura europeia do passado, continuam tendo os próprios sujeitos massacrados pela dominação imposta ao Brasil, desde a colônia, como principal fonte de resistência e ressignificação da colonialidade no mundo atual. A educação superior em música que temos mantido no Brasil atesta essa constatação (QUEIROZ, 2017b, 2019, 2020).

Nessa toada, a colonialidade sobrevive e suas marcas ainda são expressivas no Brasil e na América Latina em geral (OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 18). É preciso reconhecer, conscientemente, que o colonialismo tradicional pode ter de alguma forma terminado, mas as dimensões subjetivas, epistemológicas e simbólicas da colonialidade continuam fortes no século XXI (MIGNOLO, 2005).

Foi sob a égide dessa hegemonia que o ensino de música se institucionalizou no Brasil, tendo como referência o homem branco, hétero, cristão europeu e suas práticas musicais, vinculadas a conhecimentos e saberes que, transplantados para as colônias, ditaram conceitos, formas de ver e analisar o mundo, firmaram uniculturalidades, dominações e, consequentemente, exclusões que, ainda hoje, estão na base do ensino formal de música. Esse processo, que vem sendo fomentado desde o século XVI, gerou epistemicídios violentos contra o patrimônio musical imaterial brasileiro, pois, expressões musicais desprovidas dos traços culturais europeus alcançaram pouca ou nenhuma representatividade real nas instituições de ensino de música do país.

Como concebem Santos e Menezes (2010), epistemicídios são assassinatos de formas de pensar, ser, viver e agir de determinadas culturas, no plano do simbólico, cometidos a partir da subalternização ou aniquilamento de traços culturais que são diferentes daqueles perpetuados pelas culturas dominantes. Zeballos (2015) entende o epistemicídio como a destruição do conhecimento de povos subalternos causada pela colonialidade europeia e americana, a partir de referenciais validados pelas classes dominantes. Nas palavras do autor, os epistemicídios tornaram-se uma espécie de garantidores da objetividade que, seguindo a lógica da cultura dominante dos colonizadores, nos protege do irracional, suprimindo, assim, outras formas de conhecimento que são consideradas e estabelecidas como marginais: "isso é algo que deve nos preocupar".

De Acordo com Queiroz (2017a) epistemicídios musicais são crimes cometidos contra expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade pelo esvaziamento dos seus valores, estéticas, sentidos e significados (QUEIROZ, 2017a, p. 108; 2017b, p. 137). Tal exclusão se deu pela vinculação de determinadas músicas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos monoculturais, foram categorizadas como primitivas, ruins, sem valor e sem status social. Incorporamos para a classificação das músicas do Brasil valores estéticos unilaterais definidores de parâmetros concebidos para a análise, composição e interpretação musical da música europeia de concerto, produzida no passado e perpetuada colonialmente até os dias de hoje.

Essa repressão de formas de produção de conhecimento diferentes das dominantes é definhada por Quijano (2007) "colonialidade do saber". Colonialidade que conduziu a sociedade contemporânea à negação do legado de povos ou grupos excluídos da história canônica tecida pela Europa. Assim, indígenas, africanos, latinos, mulheres, homossexuais, entre outras representações sociais não hegemônicas, foram reduzidos a categorias preconceituosas, epistemicídas e altamente excludentes. Dessa perspectiva emergiram diversos males como a xenofobia, a homofobia, o machismo, entre outros distúrbios sociais que geraram o que Grosfoguel (2007, p. 35) concebe como "racismo epistêmico [que] não admite nenhuma outra epistemologia como espaço de produção de pensamento crítico nem científico".

A colonialidade e esse tipo de racismo, consolidados no processo de hegemonia epistemológica da Europa, durante mais de trezentos anos de colonialismo e imperialismo de Portugal sobre o Brasil, nos levaram a cometer diversos epistemicídios musicais no cenário cultural brasileiro. Esses epistemicídios assassinaram simbolicamente diversas expressões do patrimônio imaterial musical brasileiro, excluindo a diversidade e a riqueza desse patrimônio das práticas formais de ensino de música no país que emergiriam desde o Brasil colonial, mas que se consolidaram, de fato, a partir do Império.

3 Culturas musicais afro-brasileiras e os cursos de graduação música: o racismo estrutural em números

A força da colonialidade e dos epistemicídios musicais no processo de institucionalização da música, discutidos anteriormente, está explícita no perfil dos cursos de graduação vigentes no

Brasil. O Graf. 1, elaborado a partir dos resultados da pesquisa que dá suporte a este trabalho, confirma as constatações de Queiroz (2017b; 2020) e de outros autores que dão suporte ao estudo, demonstrando que a música erudita da Europa continua demasiadamente dominante nos currículos dos cursos de graduação em música.

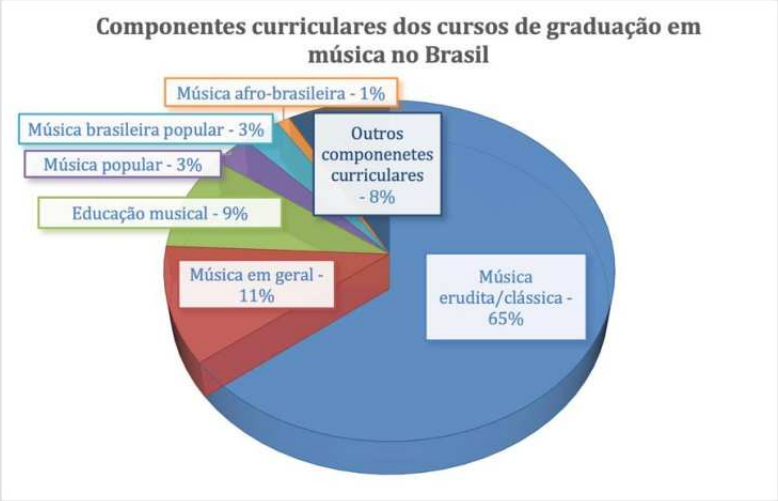


Gráfico 1: Componentes curriculares dos cursos de graduação em música
Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Dos 65% dos componentes dedicados à música erudita/clássica, apenas 3% abrangem repertórios e práxis musicais de compositores brasileiros e 3% de compositores de outros países fora da Europa ocidental. Ou seja, 59% desses componentes são diretamente vinculados à música erudita da Europa ocidental, produzida fundamentalmente entre 1500 (marco dos processos de colonização da Europa sobre outros territórios do mundo) e 1920. Além disso, é mister destacar que muito do que está categorizado como música em geral (11%), e mesmo como educação musical (9%), tem relação com o universo da música erudita/clássica, o que faz com que a dominação da música de origem europeia, de compositores masculinos e brancos, do passado, seja amplamente dominante no âmbito dos conhecimentos e saberes trabalhados nos cursos de graduação na área. A consequência dessa dominação retratada no Graf. 1 nos leva à constatação evidenciada no Graf. 2.

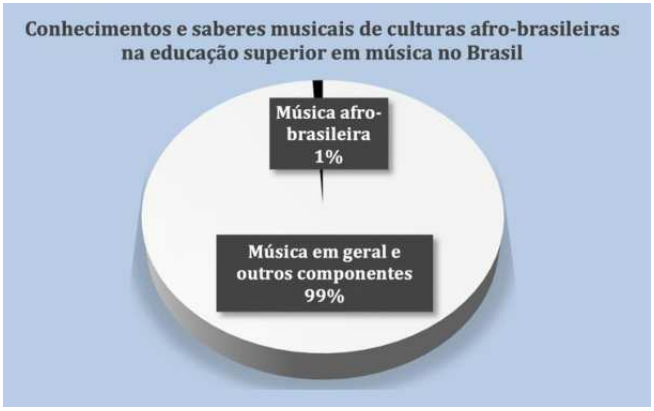


Gráfico 2: Conhecimentos e saberes musicais das culturas afro-brasileiras na educação superior em música no Brasil
Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Os dados do Graf. 2 mostram que, de todo o conjunto de conhecimentos e saberes dos cursos de música, apenas 1% abrange dimensões musicais das culturas afro-brasileiras. Esse é um dado que surpreende, se considerarmos a diversidade, a riqueza e a força que as culturas afro-brasileiras têm no universo cultural do Brasil. Em síntese, podemos afirmar que o peso da colonialidade e os epistemicídios musicais continuam mantendo as músicas afro-brasileiras subalternizadas no âmbito da educação superior. Nesse contexto, fica evidente as constatações de Queiroz de que: "práxis musicais **não** alinhadas às perspectivas da música erudita ocidental, referência de arte e de ensino de música na Europa colonizadora, **foram excluídas** de contextos [considerados] 'civilizados' de produção musical e, consequentemente, do processo de institucionalização do ensino de música" (QUEIROZ, 2017b, p. 137, grifos meus).

Dada a constatação de que as inter-relações entre as culturas afro-brasileiras e as propostas curriculares dos cursos de graduação em música no Brasil ainda são deveras embrionárias, somos levados a outra questão importante para (re)pensar os impactos da colonialidade e do racismo estrutural nos nossos bacharelados e licenciaturas. Assim, a questão que emerge é: como tem se dado a inserção de pessoas negras no universo dos cursos de música? Vamos a essa análise a seguir.

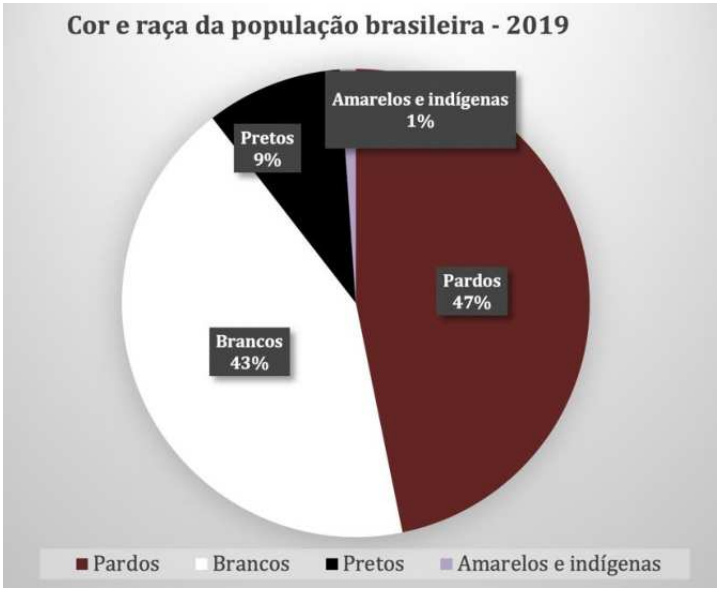


Gráfico 3: Cor e raça da população brasileira
Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílios Contínua 2012-2019.

Os dados da "Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílios Contínua", realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostraram que, a partir de 2018, pela primeira vez na história da pesquisa, a população autodeclarada de negros (pretos e pardos) superou a de brancos. Essa tendência foi mantida em 2019, com os dados mostrando que 56% da população brasileira se autodeclara negra, sendo 47% de pardos e 9% de pretos, enquanto 43% da população se autodeclara branca. Esses dados evidenciam, entre outras variáveis, que a população brasileira atualmente se reconhece mais negra, do acontecia no passado. Amarelos e indígenas somam apenas 1%. Esse crescimento tem ressonância bastante positiva na educação superior, pública, especialmente no que tange às universidades federais, mostrando que as políticas afirmativas implementadas desde a primeira década do século XXI, entre outras variáveis, tiveram um peso positivo para o fortalecimento da população negra no âmbito da educação superior como ilustra o Graf. 4.

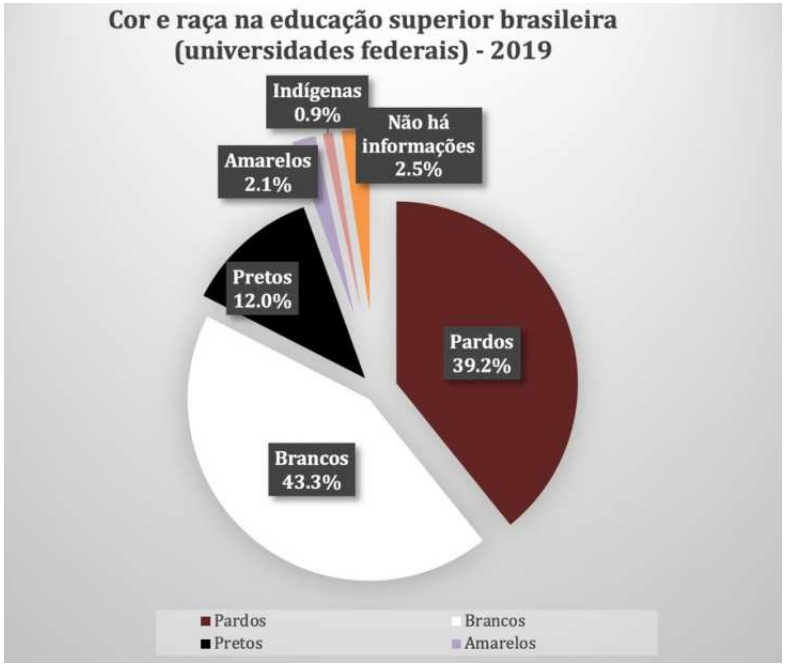


Gráfico 4: Cor e raça na educação superior brasileira
Fonte: Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - ANDIFES (2019)

O Graf. 4 mostra que, assim como a população de negros é majoritária no país, a quantidade de alunos pretos e pardos também é dominante nas universidades federais. Mesmo em um número menor do que os dados da população em geral, a quantidade de negros na educação superior em 2019 chegou a 51,2% (39,2% de pardos e 12% de pretos), superando os 43,3% de brancos. Vale destacar que em 2010 os pretos e pardos totalizavam apenas 26,2% dos estudantes da educação superior, o que mostra uma conquista importante nesse universo. Todavia, dada toda a conjuntura já analisada ao longo deste texto, esses dados positivos não têm o mesmo impacto nos cursos de música, conforme pode ser verificado no Graf. 5. Assim, enquanto na média geral 51,2% dos alunos da educação superior são negros, no caso dos cursos de música, pretos e pardos somam apenas 34%: 6% pretos e 28% pardos. Ou seja, pelo processo histórico de colonização, epistemicídio e racismo que marcou a institucionalização da música, os cursos de graduação da área são mais excludentes do que a média da educação superior em geral.

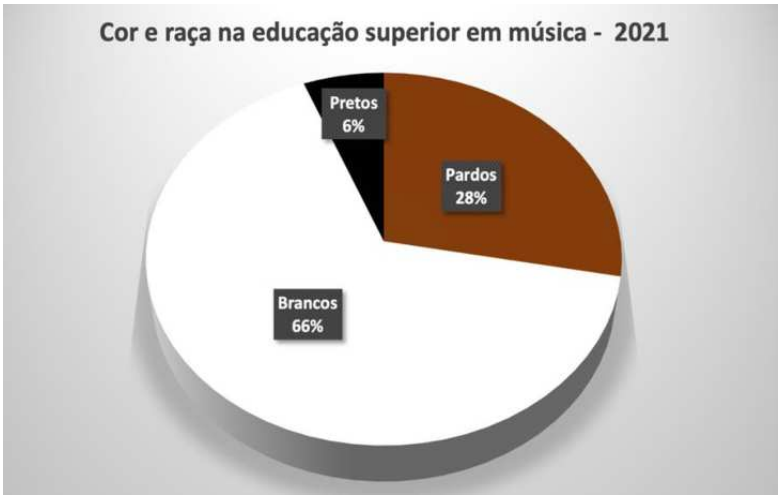


Gráfico 5: Cor e raça na educação superior em música
Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Em uma primeira análise desses dados do Graf. 5 tendemos a pensar que é preciso mudar essa realidade e abrir mais oportunidades para a participação de estudantes negros nos cursos de graduação em música. Todavia, uma reflexão mais profundada, em diálogo com os pilares teóricos analisados neste trabalho e com o conjunto de dados aqui apresentados, nos leva a outra problematização. Se as cultuaras afro-brasileiras não fazem parte do universo consolidado de conhecimentos e saberes que constituem os currículos dos cursos de música, estando presentes em apenas 1% dos componentes curriculares trabalhados nesses cursos, como mostram os Graf. 1 e 2, não é razoável defender a inclusão de pessoas negras em um contexto que perpetua a lógica colonial e epistemicída que nos levou ao estabelecimento do racismo estrutural demasiadamente forte no Brasil e na educação superior do país. Ou seja, a mudança não pode passar pela inclusão de pessoas negras para que elas sejam "embranquecidas" pelos currículos dominantes nos cursos de graduação em música. A inclusão das pessoas negras nos cursos de música exige, também, a inclusão dos conhecimentos e saberes que caracterizam as culturas afro-brasileiras no país.

Essa exclusão, já retratada até aqui, é ainda mais impactante no que tange ao número de professores negros atuando na educação superior. Nesse contexto, como evidencia o Graf. 6, apenas 16% são negros, sendo 13% pardos e 3% pretos. Ou seja. Quanto mais se aprofunda o processo de formação e inserção na área de música, mais a trajetória histórica de colonialidade, epistemicídio e racismo estrutural se manifesta. Essa é uma realidade que precisamos mudar urgentemente nos cursos de música no país.

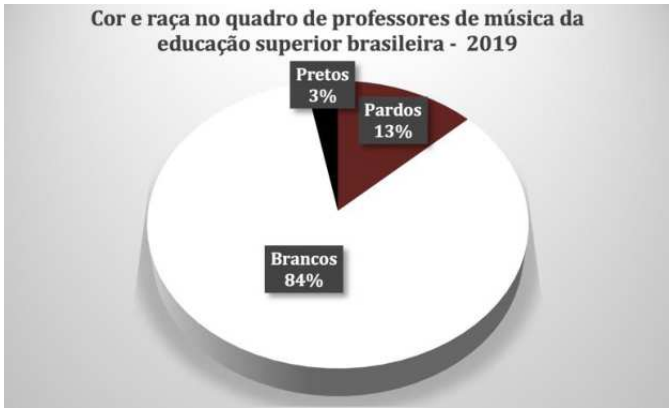


Gráfico 6: Cor e raça no quadro de professores de música da educação superior brasileira
Fonte: gráfico elaborado pelo autor.

Conclusão

A pesquisa mostra que os cursos de música no Brasil continuam demasiadamente marcados pelo processo de colonialidade que caracterizou a institucionalização do ensino musical no país. Essa tendência, ao mesmo tempo em que mantém a hegemonia da música erudita/clássica (principalmente a produzida na Europa entre 1500 e 1920) e as herdeiras dessa tradição, exclui outras formas de fazer, pensar e viver músicas que caracterizam o contexto nacional. Nesse cenário de epistemicídios e exclusões, as culturas afro-brasileiras têm sido mantidas subalternas e à margem do núcleo central dos currículos da graduação em música.

A exclusão dos conhecimentos e saberes que constituem as culturas afro-brasileiras, também excluem as pessoas negras, fazendo da música uma área mais racista e excludente do que a média geral da educação superior no Brasil. Para superar essa tendência colonial, racista e hegemônica é preciso trazer as pessoas negras para os cursos de música, mas é preciso também reconfigurar os conhecimentos, saberes, estratégias de ensino e definições curriculares em geral que estão na base desses cursos. Eis um dos grandes desafios a serem vencidos pela área neste século XXI.

Referências

BOWMAN, Wayne. Who is the “We”? Rethinking professionalism in music education. *Action, Criticism,and Theory for Music Education*, v. 6, n. 4, p. 109-131, 2007.

GROSFOGUEL, Ramon. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias decoloniais. *Ciência e cultura*, São Paulo, v.

59, n. 2, p. 32-35, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Org.). *El giro* decolonial: reflexiones para uma diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA*: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 10, p. 153-199, 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2019. *Anais* [...]. Campo Grande: ABEM, 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *InterMeio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017a.

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*, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017b.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Há diversidade(s) em música: reflexões para uma educação musical intercultural. In: SILVA, Helena Lopes da; ZILLE, José Antônio Baêta (Org.). *Música e educação*, Barbacena: EdUEMG, 2015. p. 197-215. (Série Diálogos com o Som, Ensaios, v. 2). Disponível em: http://educamusical.org/musica-e-educacao-serie-dialogos-com-o-som/. Acesso em: 12 jun. 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Org.). *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

ZEBALLOS, Andy Philipps. *Epistemicidio*: así es como la modernidad suprime formas marginales de conocimiento. 2015.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ETNOMUSICOLOGIA NA SALA DE AULA: AMADURECENDO O CONCEITO DE POÉTICA ETNOMUSICOLÓGICA

GT 09 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Marcio Mattos (Universidade Federal do Cariri - UFCA)
E-mail: marciomattos@marciomattos.com

Resumo: *Etnomusicologia* é uma especialidade da música oferecida em cursos de pós-graduação, mas, algumas graduações ofertam a disciplina "Etnomusicologia", que aborda o estudo da música como cultura. Nesta comunicação, além de fazer uma breve revisão bibliográfica, analiso as repercussões e desdobramentos de um modelo formativo possível, baseado neste campo de estudo, sob o conceito de *poética etnomusicológica*, amadurecido em um estudo de caso, dentro do Curso de Graduação em Música da UFCA. Para o estudo levou-se em consideração alguns componentes curriculares, principalmente disciplinas, estágio curricular e trabalhos de conclusão de curso que foram observados, além de projetos acadêmicos e ações pontuais que oportunizaram experiências importantes. Uma *poética etnomusicológica*, em uma licenciatura em música, oferece aos estudantes um caminho formativo diferenciado do ensino tradicional centrado na música europeia, resultando em uma educação musical contextualizada e interessada. Observou-se também que, uma *poética etnomusicológica*, dá ao aluno uma formação mais ampliada e atualizada, levando em consideração uma outra possibilidade de percurso acadêmico.
Palavras-chave: Poética etnomusicológica. Etnomusicologia. Educação musical. Educação musical contextualizada. Ensino de música.

Ethnomusicology in the classroom: maturing the concept of ethnomusicology poetics

Abstract: Ethnomusicology is a music specialty offered in postgraduate courses, but some undergraduate courses offer the discipline "Ethnomusicology", which addresses the study of music as a culture. In this communication, in addition to making a brief bibliographical review, I analyze the repercussions and developments of a possible formative model, based on this field of study, under the concept of *ethnomusicological poetics*, matured in a case study, within the Graduate Course in Music of UFCA. For the study, some curricular components were considered, mainly subjects, curricular internships and course completion works that were observed, in addition to academic projects and specific actions that provided opportunities for important experiences. An *ethnomusicological poetics*, in a degree in music, offers students a formative path different from traditional education centered on European music, resulting in a contextualized and interested musical education. It was also observed that an ethnomusicological poetics gives the student a more extended and updated education, taking into account another possibility of an academic path.
Keywords: Ethnomusicological poetics. Ethnomusicology. Musical education. Contextualized music education. Music teaching.

"Professor, o que é Etnomusicologia?": uma introdução

Leciono no primeiro semestre do curso de música da Universidade Federal do Cariri – UFCA. A cada ano, após a minha apresentação pessoal e profissional aos alunos novatos,[1] uma das perguntas que mais escuto é: "Professor, o que é Etnomusicologia?" Tento sempre tirar as dúvidas possíveis, e ao final da explicação emendo informando que uma disciplina é ofertada para eles no quinto semestre. Há sempre muita curiosidade pela área.

Em geral, a *Etnomusicologia* é uma especialização estudada na pós-graduação (CARVALHO et al. 2021). Nas graduações parece ainda ser novidade, mas isso tem sido modificado (LÜHNING; TUGNY, 2016).[2] Na instituição em que atuo ofertam-se as disciplinas *Etnomusicologia I* e *Etnomusicologia II*.[3] Além destas, *Cultura e Antropologia Musical* é ofertada no primeiro semestre, causando uma espécie de "choque de realidade" nos alunos, que passam a conhecer diferentes gêneros musicais e variadas produções culturais vinculadas à música, a partir do conteúdo apresentado. Estuda-se a música como fenômeno cultural sob a perspectiva da Antropologia (MYERS, 1992).[4]

Nos primeiros momentos com os alunos ouço diversas justificativas para sua escolha em estudar música na Universidade. Desde "eu sempre gostei de música", "não me vejo fazendo outra coisa", "minha família me influenciou", "eu já toco em uma banda", até absurdos como "minha nota do ENEM foi baixa para ingressar em outro curso", "música para mim é só um passatempo", "quero apenas um diploma para melhorar meu salário" etc. Tendo em vista que o curso é uma licenciatura, causa-me espanto que os novatos não expressem a vontade de ensinar música.

Para aliviar o espanto do leitor diante dos relatos, informo que ao longo dos semestres os alunos vão adquirindo conhecimento sobre a *Etnomusicologia*, consequentemente, as dúvidas vão

[1] Tenho doutorado em música, pelo Departamento de Musicologia da Universidad Complutense de Madrid, Espanha (2016); mestrado em etnomusicologia, pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2002) e graduação em música, pela Universidade Estadual do Ceará – UECE (1999).

[2] Sobre este assunto sugiro o livro *Etnomusicologia no Brasil* (LÜHNING; TUGNY, 2016), que oferece um bom panorama da situação recente. Além deste, há o estudo de T. Carvalho et al (2021), que também apresenta informações atualizadas.

[3] Ver o Projeto Pedagógico do Curso de Música. Disponível em: http://musica.ufca.edu.br/2017/04/12/projeto/. Acesso em: 2 set. 2021.

[4] Além de discutirmos sobre *Cultura*, *Antropologia* e *Música*, a disciplina é também uma espécie de "ambientação ao curso", mas não nos moldes de um "seminário de recepção dos alunos" ou algo assim. Sobre a questão da relação entre Antropologia e Etnomusicologia apresento o que diz Helen Myers: "A etnomusicologia [...] é o ramo da musicologia em que se dá ênfase especial ao estudo da música em seu contexto cultural: a antropologia da música." (MYERS, 1992, p. 19). A *Etnomusicologia*, como uma área de estudo, foi criada na primeira metade do século XX, como uma disciplina "surgida" da Antropologia, mais especificamente da Antropologia Cultural.

sendo sanadas. Sobre o interesse pela docência, isso vai se tornando algo visível, o que demostra que podemos redirecionar os alunos para outros caminhos por meio de planejamento.

Além disso, o fato da maioria dos cursos de graduação no Brasil basearem-se em um "modelo eurocêntrico de ensino" favorece o direcionamento da formação dos alunos para um caminho majoritariamente tecnicista ("modelo conservatório"), pois acabam reproduzindo modelos desgastados e descontextualizados. Como agravante, mantém-se estruturas curriculares antigas e desatualizadas, estruturadas em formatos ultrapassados que não levam em consideração o contexto temporal e geográfico, favorecendo a formação de professores desatentos em relação a suas culturas, os problemas das suas regiões e cidades, seus credos, sua ancestralidade, sua relação com o outro; além do grave distanciamento das novas discussões sobre educação, novas tecnologias e formas de produção, execução e recepção musical.

Todas estas questões têm sido foco de atenção de professores-pesquisadores-educadores musicais brasileiros há algum tempo. E aqui faço referência, principalmente, às pesquisas de Luis Ricardo Silva Queiroz, que tem publicado diversos trabalhos sobre esta temática. Alguns inclusive tecendo duras críticas ao modelo vigente, porém, é visível a dificuldade dos pares em admitir a necessidade de mudanças urgentes.

Etnomusicólogos preocupados com o ensino e a formação musical estão atentos a estas questões e propõem caminhos alternativos baseando-se em estudos deste campo. O mesmo acontece com Educadores Musicais que flertam com a Etnomusicologia, pois ao se posicionarem atentamente diante das transformações do mundo, tem buscado resolver tais questões ou ao menos minimizar os problemas decorrentes da manutenção do modelo criticado, por meio de uma "formação musical contextualizada",[5] a exemplo das publicações de Freire (2010), Queiroz (2017), Zagonel (1999), Grossi (2013) e Piedade (2013). A lista é, na verdade, bem maior.

Nesta comunicação, pretendo demonstrar que é possível formar um professor de música que entenda que sua cultura é importante, desenvolvendo uma "educação musical contextualizada e interessada"[6] por meio de um projeto de *poética etnomusicológica*, que baseia-se na definição de

[5] Sugiro ver os seguintes vídeos de Luis Ricardo Silva Queiroz, em seus Canal no YouTube. "Como conceber e implementar currículos inovadores para a graduação, em música e áreas afins, no Século XXI". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=moP8kavDbuI. Acesso em: 2 set. 2021. E "Por que os cursos de música não mudam no Brasil e o que podemos fazer para transcender os modelos hegemônicos e ultrapassados dos nossos currículos?". Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=qS-qbN29MJ4. Acesso em: 2 set. 2021.

[6] Faço referência a alguns pesquisadores que tem discutido este assunto, já que não se trata de novidade. Mattos (2002),

"poética" de Pareyson (2001), aqui aplicada ao artista (músico) que percebe a realidade afetado pela etnomusicologia, ou seja, percebe seu contexto e cria arte como um "professor-artista", da forma como propõe Silvio Zamboni (2001).[7] O conceito tem sido desenvolvido por mim dentro do Curso de Música da UFCA, a partir dos procedimentos, ações e atividades desenvolvidas desde 2016 (ano que passei a ministrar as disciplinas mencionadas) e que serão apresentadas neste texto, com o intuito de demonstrar que uma "educação musical contextualizada e interessada" é possível dentro dos cursos de graduação, por meio da aproximação profícua entre a Etnomusicologia e a Educação musical (QUEIROZ, 2010). Para isso são necessárias mudanças significativas no currículo para além dos conteúdos, geralmente mencionados e sugeridos em alguns estudos. Deve-se adotar novos procedimentos, formatos, atitudes que deverão resultar numa nova estrutura curricular e não apenas na reorganização do que já existe.[8]

O que apresento é uma proposta de caminho formativo possível, para alunos de graduação de uma licenciatura em música, não um plano estruturado e pronto, tendo em vista que para isso a pesquisa necessita de maior aprofundamento e mais tempo. Por outro lado, busco demonstrar que, sendo o currículo um caminho pedagógico organizado pelo colegiado do curso, oferece uma formação baseada em escolhas, que dependendo da orientação ideológica da equipe resultará em profissionais mais ou menos preocupados com um ensino contextualizado. Isso quer dizer que o modelo adotado pode ou não atender e contribuir com as demandas atuais da sociedade: a discussão sobre música de matrizes africanas e indígenas, sobre gênero e minorias, religião; bem como questões e interesses

já questionava a ausência dos estudos de música popular na graduação. Queiroz (2017, 2010 e 2014), discute sobre a importância de uma educação musical que reconheça a pluralidade cultural, tendo em vista os "fortes traços de colonialidade" percebidos pelo autor em suas pesquisas. Por este motivo, demonstra a importância da relação profícua entre a Educação Musical a Etnomusicologia. Salientamos também o que diz MOREIRA; SILVA (1995) especificamente sobre uma educação contextualizada.

[7] Tenho pensado numa *poética etnomusicológica* a partir da junção das duas palavras: poética + etnomusicologia. *Poética* pode ser entendida como a forma como alguém percebe a realidade. (PAREYSON, 2001). No caso do artista (músico), por exemplo, afetado pela sua experiência do contexto no qual está inserido. Uma *poética etnomusicológica* pode ser pensada como a maneira como questões sobre o estudo da música são abordadas sob a ótica da etnomusicologia, ou como um etnomusicólogo pesquisa música. O etnomusicólogo pode subverter à realidade posta, ao questioná-la como verdade única, por exemplo, questionando o currículo hegemônico presente nos cursos de graduação em música: a forma como se ensina música em determinado contexto. Da mesma forma que o artista reage ao seu entorno e cria arte, o pesquisador-etnomusicólogo pode trazer reflexões importantes à área da Educação Musical sob a perspectiva do seu principal campo de formação: a etnomusicologia. E o *professor-artista* (ZAMBONI, 2001) do curso de música tem papel fundamental nesta transformação, pois suas aulas renderão muito mais pelas conexões estabelecidas e os alunos reconhecerão imediatamente as mudanças.

[8] Ver, por exemplo, a palestra: *Por que os cursos de música não mudam no Brasil?...* (2021). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qS-qbN29MJ4&t=185s. Acesso em 2 set. 2021.

vinculados à música tradicional, popular e midiática.[9] Sem esquecer a necessidade de aproximação, entendimento e manuseio das novas tecnologias ligadas à música: o uso de equipamentos eletroeletrônicos, a internet, as plataformas de *streaming*, as diversas redes sociais de compartilhamento, além da possibilidade de registrar, editar, armazenar e divulgar música.

Diante do exposto ponho à mesa questões pertinentes, mostrando caminhos possíveis para a formação de um professor de música, a partir de uma experiência real que tem dado resultados interessantes.

A *poética etnomusicológica*: pensando, definindo e amadurecendo o conceito

Tenho desenvolvido o conceito de *poética etnomusicológica* no último ano, a partir da leitura de pesquisas recentes e análise das atividades que desenvolvo no curso de música onde atuo. É importante citar também os eventos virtuais recentes organizados pela ABET e pela ABEM, por meio dos seus Canais no YouTube, que têm trazido importantes contribuições.[10] A *poética etnomusicológica* é uma atitude que se materializa por meio de uma proposta de formação musical, que leva em consideração não apenas a retirada ou acréscimo dos conteúdos de disciplinas – sem desconsiderar a sua importância –, mas a atitude de mudança dos docentes diante dos alunos, a reformatação das aulas, a sugestão de novas tarefas, a leitura ampliada de novos autores, a utilização de novas ferramentas tecnológicas, a ênfase em outras coisas que para a realidade atual e para os alunos penso que são mais importantes.

Como se sabe "não é possível fazer omelete sem quebrar ovos",[11] então, as mudanças são difíceis. Nem sempre se quer ou se pode mudar. Existem barreiras institucionais, entre colegas docentes e entre alunos. Aulas diferentes causam espanto e repulsa, por isso o processo é lento, mas

[9] Cito o manifesto do *Coletivo Mwanamuziki*, divulgado em março de 2021 – com apoio da ABET –, intitulado *Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música*. ABET, 2021. Disponível em: https://www.abet.mus.br/2021/03/04/manifesto-das-pessoas-negras-contra-o-racismo-nos-cursos-de-musica/. Acesso em: 2 set. 2021.

[10] Em relação à *Associação Brasileira de Etnomusicologia*-ABET, destaco o "Ciclo de Debates em Etnomusicologia – 20 anos da ABET", que tem trazido grandes personalidades da área para discutir temas atuais importantes. Disponível em: https://www.youtube.com/c/Associa%C3%A7%C3%A3oBrasileiradeEtnomusicologiaABET. Acesso em: 5 set. 2021. A *Associação Brasileira de Educação Musical*-ABEM também tem realizado um encontro virtual chamado "Fórum de Temas Emergentes da Educação Musical Brasileira". Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC0DzhkOvExkQN9-b4ugckIA. Acesso em: 5 set. 2021.

[11] Não encontrei o(a) real autor(a) da frase acima, embora muitas vezes seja atribuída à Clarice Lispector, por causa do seu conto O ovo e a galinha. Alguns também falam que é um provérbio português ou francês.

mudanças sensíveis, a partir do redirecionamento de atividades, ações, projetos, disciplinas, podem ser percebidas em pouco tempo.

Para pensar uma "educação musical contextualizada" é preciso saber que mudanças são necessárias e que exigem sacrifícios. Um currículo para a formação de professores deve ofertar aos estudantes uma gama de possibilidades mais próximas da realidade e das exigências do mundo atual da música e da profissionalização na área.

Um currículo baseado na *poética etnomusicológica* não se estrutura apenas em disciplinas, com conteúdo e carga horária específica delimitada, mas numa estrutura de formação avançada, organizada a partir de processos de ensino, atividades individuais e coletivas, ações formativas, programas e projetos que envolvam os alunos, e não para os alunos.[12] Portanto, não sugiro apenas a implantação de disciplinas, como por exemplo, *Etnomusicologia*, para atender as demandas elencadas. É preciso um conjunto de ações que se conectem e se estruturem de forma a criar uma "teia formativa", com caminhos diversos e que ofereça amplo suporte, além de contato regular com as orientações que se relacionam com as temáticas necessárias. A carga-horária deve ser ampla pelo somatório de diversas atividades e não se restringir ao tempo de sala de aula.

A seguir, apresentarei iniciativas em funcionamento, que se encaixam no modelo de formação proposto, e que embora ainda não atendam completamente a proposta de uma *poética etnomusicológica*, dão abertura para caminhos curriculares possíveis.

Iniciativas, realizações e primeiros resultados

Na disciplina *Cultura e Antropologia Musical* (primeiro semestre), os alunos são apresentados à uma bibliografia básica, onde se estuda a música "sob a olhar da Antropologia": a música como cultura. Os textos são debatidos em sala e, como tarefa, devem entregar uma resenha de cada aula. Além dos textos, utilizo exemplos musicais e vídeos e sempre que possível de grupos musicais, artistas da região e produções do próprio curso. Costumo levar convidados às aulas para contar a sua biografia, falar do seu trabalho artístico, tirar dúvidas dos alunos sobre determinados temas.[13] Os

[12] Projetos de pesquisa, cultura, ensino e extensão.

[13] Tais convidados tem sido "cantadores repentistas", "líderes de grupos de coco", "mestres de reisados", "coordenadores de quadrilhas juninas", "MCs", "regentes de banda", "atrizes', "compositores", "produtores musicais" e "instrumentistas". Apesar de simpatizar com o projeto *Encontro de Saberes*, do professor José Jorge de Carvalho da UNB, em Brasília, e ter interesse em implantá-lo na minha instituição, isso ainda não foi possível. Por este motivo, não denomino

alunos também podem levar convidados ou serem os próprios entrevistados. Na maior parte das vezes levam amigos, colegas e familiares envolvidos com música ou outra atividade artística.

A disciplina é ofertada às sextas-feiras, durante toda a manhã. O tempo ampliado permite uma melhor organização das atividades. O formato da aula difere de situações tradicionais e não se mantém rígida a cada semana. Procuro mudar o posicionamento dos alunos em sala e algumas vezes nos sentamos no chão. Por vezes as aulas ocorrem no pátio ou outro espaço da Universidade, procedimento que permite a presença de alunos de outras turmas e de outros cursos, bem como de servidores e transeuntes. Algumas atividades práticas também acontecem sempre com a intenção de oferecer maior experiência sobre o que é estudado. Rodas de canto coletivo, percussão corporal e prática de conjunto são as mais comuns. Ao final do semestre os alunos em equipe precisam entregar uma atividade pensada, elaborada e apresentada por eles. O resultado deve ser um texto e uma ação prático-musical.

Busco desta forma caracterizar a *poética etnomusicológica*, incentivando criações artístico-musicais baseadas em pesquisa, sob a ótica dos estudos da disciplina em questão, que resultam em um modelo formativo que vai além do estudo de bibliografia específica e discussão em sala de aula.

Em *Etnomusicologia I* estuda-se o surgimento e desenvolvimento da área, os primeiros pesquisadores, a sua chegada ao Brasil, a *Missão de Pesquisa Folclórica* de Mário de Andrade etc. Além da leitura de textos e discussão em sala, os alunos precisam desenvolver um projeto musical em equipe e ao final apresentá-lo. O processo de estudo, pesquisa e criação deve ser descrito textualmente e registrado em vídeo.[14] Os alunos passam a conhecer os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense, grupos e artistas populares da região, pelo incentivo que se dá para que tragam informações a respeito, mas principalmente por meio dos projetos desenvolvidos por professores e alunos do curso, que é uma maneira de conhecer o resultado das pesquisas empreendidas dentro da instituição.[15]

Já a disciplina *Etnomusicologia II* oferece aos estudantes a oportunidade de conhecer a relação profícua desta área com a Educação Musical. Por se tratar de uma licenciatura, por ocasião da criação

os encontros com os convidados desta forma.

[14] O curso tem um servidor técnico concursado na área de audiovisual que sempre contribui com esta e outras atividades. Os vídeos da disciplina *Etnomusicologia I* estão no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/c/CEMUC. Acesso em: 6 set. 2021.

[15] É o caso, por exemplo, da pesquisa que resultou no livro *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense* (COOPAT; MATTOS, 2012).

de uma "segunda disciplina de etnomusicologia", o colegiado adotou a proposta. Nesta disciplina, estudamos de quatro a cinco textos. Como acontece nas outras procuro aproximar os alunos das discussões atuais sobre a educação, então, trago vídeos de palestras e seminários com pessoas muitas vezes sem ligação direta com a música.

Ao final do semestre, os alunos precisam entregar um projeto de formação contextualizada – parecido com um plano de aula, mas sem formatação fechada – para um contexto de livre escolha.[16] O "projeto de formação" dos alunos acontece pelo conjunto de atividades e não de forma isolada. Em suma: as três disciplinas se complementam e se relacionam com as demais proposições.

Além das disciplinas mencionadas, os alunos têm a oportunidade e são incentivados a participar de projetos do *Centro de Estudos Musicais do Cariri* – CEMUC, vinculados à Pró-reitoria específica dependendo do objetivo.[17] Estes espaços têm sido uma oportunidade para que alunos de uma licenciatura participem de atividades com vinculação com a etnomusicologia, por meio de ferramentas de análise da área, literatura relacionada, trabalho de campo etc.[18] Por meio de projetos que abrigam ações e atividades variadas, desenvolvem seus *Estágios*, *Trabalhos de Conclusão* e *Recitais*.[19]

Opções para um caminho formativo ampliado

[16] Uma "formação contextualizada' que leve em consideração o contexto, que pode ser uma escola de ensino básico, um projeto social, uma escola especializada de música, o ensino de música numa igreja etc.

[17] A verdade é que os alunos são incentivados a participar dos diversos projetos que o Curso de Música oferece, incluindo os citados no texto, bem como os grupos musicais. O curso possui um coral, uma orquestra, um grupo de saxofone, um grupo de música antiga, uma banda de música (sopros) etc.

[18] É importante louvar as diversas oportunidades que a Universidade Federal do Cariri – UFCA oferece aos estudantes em termos de bolsas de estudo e auxílio. O Curso de Música possui três Programas vinculados à Capes e todos com bolsas (PET Música UFCA, Programa Residência Pedagógica e Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID). Há projetos de Pesquisa, Ensino e Extensão com bolsas. Como diferencial, a UFCA possui uma Pró-reitoria de Cultura, que abriga além dos grupos musicais vinculados ao curso de música (que também oferece bolsas), outros projetos de iniciação de docentes e até de discentes.

[19] Destaco os projetos *Luthiers do Cariri cearense*, *Sala de Concerto*, *Mapeamus*, *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*, *Retalhos e fuxicos*, *De repente em ação*, *Grupo de Rabecas da UFCA*, *Sonho de uma noite de verão*, *A lenda do beija-flor* (ambos dentro do *Laboratório Cênico Musical*), entre outros. Faço referência também ao programa de intercâmbio com universidades estrangeiras (Romênia, França, Espanha), onde os alunos têm levado seu conhecimento da música tradicional do Cariri cearense e do Nordeste do Brasil, para estes países. Destaco também, a ida da *Orquestra da UFCA* para concertos na Espanha (2018), levando repertório de "música nordestina", que embora não seja suficiente para caracterizar uma atitude contextualizada, já demonstra um avanço considerável rumo à "decolonização". Informo também que o Curso de Música da UFCA exige do aluno os componentes curriculares: Estágio Supervisionado, Trabalho de Conclusão de Curso e Recital de Final de Curso.

Uma "educação musical contextualizada" nos moldes de uma *poética etnomusicológica*, requer uma formação ampliada, onde o currículo se organiza para além das disciplinas e o caminho formativo dos alunos acontece em diversas situações, além da sala. Até o momento, dentro do curso de música esta formação é opcional (livre), pois o caminho seguido depende das decisões do estudante.

Em geral, quem opta são alunos que apresentam maior interesse pela música tradicional e popular brasileira, por ambientes formativos que extrapolam a sala de aula e os "encontros de 50 minutos". Buscam autores que questionam os modelos estabelecidos de formação, metodologias e atividades desafiadoras, práticas baseadas na criação e no desenvolvimento de produções artísticas, no estudo crítico e não apenas no treinamento técnico.[20] Estes alunos passam a apresentar um bom desempenho em atividades de ensino e interesse em atuar em ações formativas: oficinas musicais, realização de eventos, recitais didáticos, pesquisas de campo, registro e divulgação etc.

Apesar de haver um maior interesse pela Etnomusicologia por alunos com vinculação com a música popular e tradicional, são vários os casos de outros que passam a demonstrar o mesmo interesse, depois de participarem de atividades e projetos da área.

Conclusões

Uma *poética etnomusicológica* em um curso de licenciatura em música busca oferecer ao futuro profissional uma formação musical contextualizada e interessada, assim como foi apresentada no texto. Baseada nas discussões mais recentes, inclusive sobre *decolonialidade*, esta proposta formativa inclui repertório de música popular e tradicional e assuntos necessários para um "pensar atual" acerca dos problemas da contemporaneidade, mas não se limita a isso. Traz discussões sobre novas tecnologias musicais ou aproveitadas nesta área, bem como o seu uso no contexto escolar; além de extrapolar as inertes sugestões de mudar apenas conteúdos nos projetos pedagógicos, quando é importante mudar atitudes.

[20] São ideias que possibilitam pensar uma "formação decolonial", mas não utilizo no texto o "arcabouço teórico" estritamente sobre "decolonialidade", pois neste momento não me sinto confortável nesta aproximação, tendo em vista que não se trata apenas de "descolonizar" o currículo a partir dos conteúdos. Necessitaria pensar na "decolonização" de uma forma mais abrangente, atingindo os formatos, as atitudes, os procedimentos, as metodologias etc. É preciso pensar um novo currículo, e não apenas adaptar o modelo atual. Sendo assim, a palavra aparece no texto, mas como uma proposta desvinculante do modelo vigente.

A formação musical numa *poética etnomusicológica* traz a necessidade de uma relação profícua entre a Etnomusicologia e a Educação Musical, bem como a obrigação do aluno tornar-se "sujeito ativo" no desenvolvimento de uma prática musical criativa, baseada em pesquisa, assim como prevê o modelo do artista-pesquisador-professor, incluído nas disciplinas estudadas.

A pesquisa mostra que, apesar da Etnomusicologia ser geralmente estudada em especializações, a oferta de uma disciplina específica na graduação – como acontece na UFCA – é uma decisão importante e acertada. Verificou-se que uma *poética etnomusicológica* possibilita oferecer um modelo formativo contextualizado e atualizado nos cursos de graduação em música, e que apesar dos sacrifícios necessários e das dificuldades enfrentadas, as mudanças são significativas.

Referências

ABET. *Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música*. *Coletivo Mwanamuziki*, ABET, 2021. Disponível em: https://www.abet.mus.br/2021/03/04/manifesto-das-pessoas-negras-contra-o-racismo-nos-cursos-de-musica/. Acesso em: 2 set. 2021.

CARVALHO, T. de Q. M. et. al. A etnomusicologia em cursos de graduação em música de Universidades no Nordeste: um estudo sobre iniciativas em instituições sem programas de pós-graduação. In: COUCEIRO, Adriana et al. (org.). *Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia*, 7., 2020, Belém, PA. ***Anais...***, Belém: PPGArtes, 2021. p. 184-192. Disponível em: https://labetno.ufpa.br/index.php/vii-jornada-de-etnomusicologia-e-v-coloquio-amazonico-de-etnomusicologia. Acesso em: 5 mai. 2021.

COOPAT, C. M. S.; MATTOS, M. *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

FREIRE, V. L. B. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

GROSSI, C. PALESTRA: Mesa Redonda: currículo, cultura e universidade. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 5, p. 41-54, 2013. DOI: 10.5965/2358092505052007041. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3048. Acesso em: 8 ago. 2021.

LÜHNING, Angela et al. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 47-92.

MATTOS, M. Por que não estudamos nossa música?: questionamentos acerca do conteúdo curricular do Curso de Graduação em Música da Universidade Estadual do Ceará/UECE. In: XI ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 2002, Natal/RN. *Anais do XI Encontro Anual da ABEM*, 2002.

p. 444-453. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2002.pdf. Acesso em: 8 ago. 2021.

MOREIRA, A. F.; SILVA, T. T. (org.). *Currículo, cultura e sociedade*. São Paulo: Cortez, 1994.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIEDADE, A. T. de C. PALESTRA: Sobre conceitos de cultura e a educação musical no brasil atual. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 5, p. 15-32, 2013. DOI: 10.5965/2358092505052007015. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3046. Acesso em: 8 ago. 2021.

QUEIROZ. L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da Abem*, Londrina, v.25, n.39, p. 132-159, jul.dez. 2017. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726. Acesso em: 5 maio. 2021.

QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da Abem*, Online, v. 12, n. 10, mai. 2014. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/367. Acesso em: 07 ago. 2021.

QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, [s.l.], v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. ISSN 15177017. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221. Acesso em: 06 ago. 2021.

QUEIROZ, L. R. S. *Como conceber e implementar currículos inovadores para a graduação, em música e áreas afins, no Século XXI*. Palestra realizada na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 19 jul. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=moP8kavDbuI. Acesso em: 2 set. 2021.

QUEIROZ, L. R. S. *Por que os cursos de música não mudam no Brasil e o que podemos fazer para transcender os modelos hegemônicos e ultrapassados dos nossos currículos?* Palestra realizada na Escola de Música da UFRN, 31 mar. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qS-qbN29MJ4. Acesso em: 2 set. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI - UFCA. Projeto pedagógico do curso – PPC [Música]. Juazeiro do Norte: UFCA, 2014. Disponível em: http://musica.ufca.edu.br/2017/04/12/projeto/. Acesso em: 2 set. 2021.

ZAGONEL, B. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 1, dez. 1999. Disponível em: http://bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/em-direcao.pdf. Acesso em: 7 ago. 2021.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

ETNOMUSICOLOGIA, PATRIMÔNIO MUSICAL IMATERIAL BRASILEIRO E PERSPECTIVAS DECOLONIAIS PARA OS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA POPULAR

GT 9 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)
luisrsqueiroz@gmail.com

Leonardo Meira Dantas (UFPB)
leomeiraaulas@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa sobre a educação superior em música do Brasil, com foco nos cursos de graduação em música popular das universidades públicas. Dentro desse universo, este texto discute e analisa a atual realidade dos cursos de música popular, refletindo sobre como o patrimônio musical imaterial brasileiro pode contribuir para perspectivas decoloniais que ampliem e fortaleçam a diversidade desses cursos. O estudo tem como base uma abordagem qualitativa que contemplou pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. Os resultados mostram que a criação dos bacharelados e licenciaturas em música popular ampliou positivamente a diversificação da oferta dos cursos de música na educação superior. Por outro lado, o estudo também evidencia que os conhecimentos e saberes relacionados à música popular trabalhados nesses cursos estão alinhados majoritariamente a cânones consolidados da música popular brasileira e que, principalmente, as formas de organização dos currículos continuam reféns de traços de colonialidade que marcaram historicamente a institucionalização da música no Brasil. Nesse universo, o patrimônio musical imaterial brasileiro é uma alternativa decolonial importante que pode tanto ampliar a abrangência e a diversidade dos cursos, quando alargar o universo de inserção profissional dos seus estudantes e egressos.
Palavras-chave: Música brasileira popular. Patrimônio imaterial. Decolonialidade. Educação superior. Currículos.

Ethnomusicology, Brazilian intangible musical heritage and decolonial perspectives for popular music undergraduate programs

Abstract: This paper presents the results of a research project conducted in Brazilian higher music education, focusing on popular music undergraduate programs in public universities. In this universe, it discusses and analyzes the current reality of popular music degrees, reflecting on how the Brazilian intangible musical heritage can contribute to decolonial perspectives that broaden and strengthen the diversity of these programs. Based on a qualitative approach, the study encompasses bibliographic research and documentary research. The results show that creating bachelor and music teacher education degrees in popular music positively expanded the diversification of music programs in higher education. On the other hand, the study also shows that the popular music knowledge at this educational level aligns primarily with the consolidated canons of Brazilian popular music. It also evidenced that the curriculum designs remain hostage to the coloniality traits that historically marked the institutionalization of music in Brazil. In this context, the Brazilian intangible musical heritage is a critical decolonial alternative that can expand the scope and diversity of these programs and widen the universe of professional placement of their students and alumni.
Keywords: Brazilian popular music. Intangible heritage. Decoloniality. Higher education. Curricula.

1 Introdução

Os estudos sobre o patrimônio musical brasileiro têm ampliado expressivamente o nosso conhecimento acerca da diversidade musical de diferentes contextos culturais do Brasil. Nessa conjuntura, temos atualmente acesso a um amplo conjunto de publicações, trabalhos acadêmicos, dossiês, relatórios, vídeos, entre outros materiais que retratam a complexidade, riqueza e peculiaridade das práxis musicais do país. Todavia, na contramão dessa tendência, as pesquisas atuais no âmbito da educação superior brasileira evidenciam que essa diversidade, já conhecida, reconhecida e sistematizada, pouco tem impactado os conhecimentos, saberes e estruturas curriculares dos cursos de graduação em música no Brasil (PENNA; SOBREIRA, 2020; PEREIRA, 2020; QUEIROZ, 2020, 2017; SOUZA, 2019).

Resultante de uma trajetória de colonialidade e epistemicídios musicais, como evidenciado por Queiroz (2017), a educação superior em música no Brasil tem se aberto nas últimas décadas à criação de cursos de música popular, realidade na qual este trabalho se insere. Considerando esse contexto, o estudo que apresentamos aqui tem como base o seguinte problema de pesquisa: como os cursos de música popular de universidade públicas do Brasil têm dialogado e incorporado a diversidade do patrimônio musical brasileiro, revelada mais diretamente pelas abordagens etnomusicológicas, e que perspectivas decoloniais podem emergir de forma mais expressiva para esses cursos a partir das nuances desse universo musical?

O trabalho tem como base uma abordagem qualitativa de pesquisa que contemplou: 1) pesquisa bibliográfica com foco na educação superior em música, nas bases epistemológicas da colonialidade/decolonialidade e seus impactos na formação musical institucionalizada, e em estudos sobre o patrimônio musical imaterial brasileiro; 2) Pesquisa documental, abrangendo projetos pedagógicos dos cursos de bacharelado e licenciatura em música vigentes no Brasil, documentos e planos de ensino relacionados a esses cursos, informações e materiais diversos disponíveis nos sites oficiais das instituições e em outras plataformas virtuais relacionadas aos cursos.

2 Tendências e perspectivas dos cursos de música popular no Brasil

Músicas populares de alguma forma sempre estiveram presentes nos cursos de música, dada a sua representatividade social, cultural e artística. No entanto, essa presença esteve, e em muito casos

ainda está, na periferia, sem uma participação explícita no núcleo central dos currículos e, principalmente, fora do foco principal dos cursos formais de música. Mas a força social e cultural da música popular, suas singularidades estéticas e seu vínculo com a produção musical contemporânea foram garantindo que, pouco a pouco, expressões artísticas com esse perfil fossem ganhando contextos variados de ensino da música, começando em espaços não formais, mas, sobretudo nas últimas décadas, chegando também a escolas, conservatórios e universidades do país.

Em linhas gerais, a inserção da música popular nos cursos de bacharelado e de licenciatura no Brasil pode ser dividida em duas categorias: 1) como componente curricular de cursos de graduação que têm como foco outros perfis de formação musical; 2) como eixo central de cursos direcionados para a formação do músico popular ou do professor de música popular. Pela delimitação deste trabalho, analisaremos especificamente a segunda categoria, com vistas a compreender o processo de institucionalização dos cursos específicos de música popular e perspectivas para sua ampliação e fortalecimento. O foco da nossa análise é a atual conjuntura dos cursos vigentes e, assim, não focaremos em uma análise histórica desses cursos no país. Atualmente, de acordo com os dados obtidos por nossa pesquisa, existem implementados e em funcionamento na educação superior brasileira dez cursos de música popular, sendo oito bacharelados e duas licenciaturas. Esse é o universo de análise que abordamos a seguir.

2.1 Objetivo e perfil dos cursos

De maneira geral, os objetivos e o perfil dos egressos definidos pelos cursos de graduação em música são bastante abrangentes e genéricos, o que permite um entendimento muito restrito sobre qual é de fato o foco de cada curso e qual a abrangência do termo "música popular" que orienta sua proposição curricular. Um exemplo que ilustra essa característica é o do curso de música popular da Universidade 1[1] que evidencia o seu objetivo geral a partir da seguinte definição:

> *O Bacharelado em Música Popular é um curso de graduação plena que visa promover a formação artística, com base humanista, desenvolver o senso crítico, a participação social e a cidadania, além de fomentar a construção de conhecimentos, habilidades e competências para a autonomia e inserção plural na vida social e no*

[1] Considerando que nossa análise objetiva uma visão ampla sobre características que estão na base dos cursos de música popular no Brasil, sem se ater a singularidades de uma ou outra universidade, manteremos aqui o anonimato das instituições citadas ao longo do texto.

> *mundo do trabalho. Ao mesmo tempo, o curso busca possibilitar a interação dos sujeitos com diversos referenciais e experiências, ampliando as oportunidades criativas, expressivas e profissionais (PROJETO PEDAGÓGICO DA UNIVERSIDADE 1).*

Mesmo quando há especificações mais detalhadas do que as apresentadas na citação anterior, como é o caso da definição do perfil do curso da Universidade 2, as informações ficam também em plano genérico de formação e atuação no universo da música popular. Como específica a página da instituição mencionada: "*uma das grandes preocupações do curso [de música popular] é oferecer ao aluno as ferramentas necessárias para sua atuação profissional, em* ***todas*** *as especialidades possíveis da* ***música popular****, seja como* ***instrumentista****, seja como* ***arranjador*** *ou* ***produtor musical*** *(SITE OFICIAL DA UNIVERSIDADE 2, grifos nossos*).

Importante destacar que mesmo apresentando uma ideia de formar profissionais para atuar "em todas as especificidades possíveis da música popular" a própria descrição nega essa expectativa, ao informar logo em seguida que o "todas" se limita ao universo do instrumentista, arranjador ou produtor musical, o que exclui, por exemplo, todo um arcabouço de outras possibilidades de atuação profissional nesse universo. Em suma, mesmo não sendo possível uma compreensão mais ampla da abrangência e da diversidade dos cursos de música popular, pela maneira genérica como estão organizados os objetivos e o perfil dos cursos, é importante destacar que nenhum deles menciona a diversidade do patrimônio imaterial brasileiro, dimensões da música da cultura popular ou aspectos como estética indígenas e negras, como foco da formação ofertada ou como uma alternativa dentro dos objetivos centrais do curso.

2.2 Os conhecimento e saberes contemplados

Uma análise geral dos cursos de música do Brasil, contemplando as vinte maiores instituições de ensino da área – no que tange a oferta de cursos, a diversificação de cursos existentes, a quantidade de estudantes atendidos e o equilíbrio entre as regiões do país – demostra que a inserção da música popular como componente curricular, tanto em cursos de graduação em música em geral quanto em cursos específicos, é bastante incipiente. Como ilustra o GRAF. 1 os conhecimentos e saberes específicos do universo da música popular representam apenas 6% do total de componentes curriculares ofertados nos cursos de música do país, sendo que 3% se referem ao universo da música popular em geral e 3 % ao universo específico da música brasileira popular.

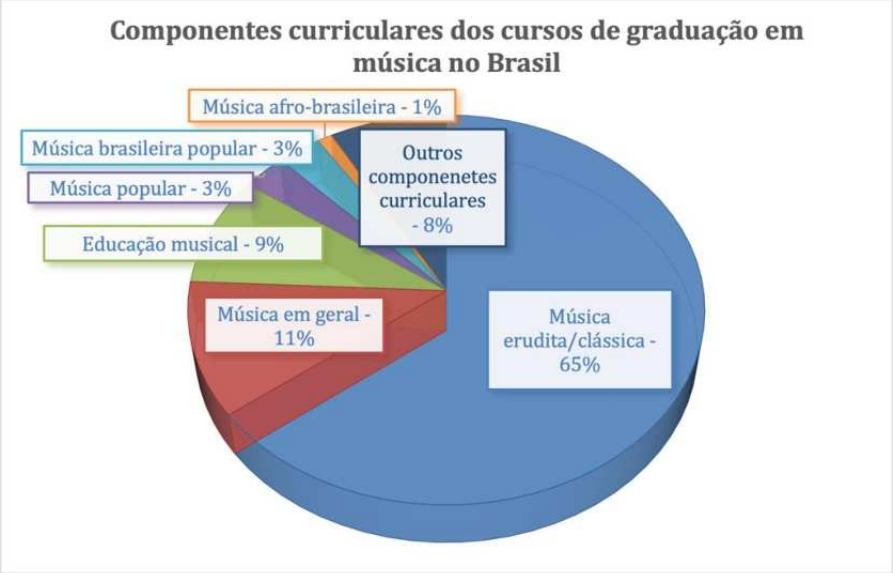


Gráfico 1: Componentes curriculares dos cursos de graduação em música no Brasil
Fonte: Gráfico elaborado pelos autores

O Gráf. 1 reforça a ampla dominação da música erudita europeia, conforme vem evidenciando vários estudos no Brasil (PENNA; SOBREIRA, 2020; PEREIRA, 2020; QUEIROZ, 2020, 2019, 2017; SOUZA, 2019). No entanto, mergulhando especificamente no universo dos cursos de música popular, há dados bastante positivos que merecem ser analisados. Conforme evidencia o Graf. 2, os cursos de música popular têm de forma expressiva, majoritariamente, alargado o universo de músicas contempladas pela graduação no país, tendo 60% dos componentes específicos dedicados à música popular. Outro ponto importante na direção de assumir uma identidade vinculada ao universo cultural do Brasil é que, dentro dessa quantidade majoritária de componentes vinculados à música popular em geral, há um domínio, mesmo que pequeno, de 32%, de componentes diretamente relacionados ao universo da **música brasileira popular**[2]. Esse é um dado importante no cenário dos cursos de música, haja vista que, historicamente, música popular e expressões diferentes da lógica da música erudita da Europa foram excluídas do processo de institucionalização da área.

[2] Em concordância com as definições de Marta Olhôa, utilizamos o termo música brasileira popular (MBP) neste artigo como uma categoria que abrange todo o universo de músicas populares produzidas no Brasil, considerando que o termo "música popular brasileira", sintetizado pela sigla MPB, ganhou um sentido mais restrito, abrangendo um conjunto de músicas vinculadas a determinados padrões estéticos, sociais e culturais do cenário musical nacional. (ULHÔA, 1999).



Gráfico 2: Perfil dos conhecimentos e saberes dos cursos de música popular
Fonte: gráfico elaborado pelos autores

Outros dados coletados durante a pesquisa mostram informações bastante relevantes para compreender as singularidades dos conhecimentos e saberes que caracterizam os cursos de música popular na atualidade. Todavia, nos limitamos aqui a essa breve análise desses dois gráficos, tendo em vista a extensão restrita de um texto como este.

2.3 Estrutura curricular e estratégias de formação

A análise das estruturas curriculares dos cursos explicita uma tendência diferente da análise anterior. Assim, se por um lado os conhecimentos e saberes contemplados nos cursos de música popular possibilitaram, em certa medida, rupturas e opções decoloniais, por outro lado, no que tange a estrutura curricular, os cursos analisados se mantêm alinhados, homogeneamente, aos padrões canônicos dos currículos disciplinares. Nesse sentido, a análise das estruturas curriculares dos cursos pesquisados mostra que todos eles estruturam seus currículos no modelo disciplinar, que fragmenta a formação musical em disciplinas diversas, mantendo a lógica positivista da separação do conhecimento em disciplinas, e perpetuando uma das tendências da modernidade europeia de fragmentação e oposição entre teoria e prática, fazer e saber, tocar e pensar, entre diversos outros aspectos dessa natureza. Essa constatação nos leva a concordar com Queiroz que “mesmo quando

mudamos as músicas, [no caso dos cursos analisados, incluindo a música popular, historicamente excluída do modelo dominantes de ensino de música no Brasil] mantemos "a 'fôrma' do ensino colonial". (QUEIROZ, 2017b, p. 154).

3 Perspectivas decoloniais para os cursos de graduação em música popular a partir do patrimônio musical imaterial brasileiro

A colonialidade é um fenômeno que se consolidou a partir dos colonialismos históricos que marcaram o mundo desde 1500, período em que a Europa ascendeu sobre o mundo como principal força e referência. Com a conquista das terras do que hoje denominamos de América Latina, a Europa estabeleceu uma "nova ordem mundial", que impõem a lógica econômica e a cultura europeias como uma espécie de referência universal para as demais culturas do mundo. (MIGNOLO, 2012, 2011). Diferente do colonialismo, que se caracteriza pela dominação e soberania de uma nação sobre a outra, a colonialidade é um processo de dominação simbólica que se insere em diferentes dimensões da sociedade e da cultura, exercendo um profundo poder de dominação em três esferas: a colonialidade do poder, a colonialidade do saber e a colonialidade do ser.

No âmbito da música, a colonialidade tem se caracterizado principalmente pela imposição de uma cultura musical unilateral sobre as demais, processo que estabeleceu padrões da música erudita da Europa ocidental, produzida entre 1500 e as duas primeiras décadas do século XX, como referência para as formas de definir, conceber, criar, interpretar e ensinar música. Assim, a colonialidade musical fez com que, enquanto a música erudita europeia fosse cultuada, perpetuada e legitimada como a grande arte musical do mundo, as demais práxis e experiências musicais fossem subjugadas e subalternizadas como expressões de menor valor artístico, estético e cultural (PEREIRA, 2020; QUEIROZ, 2020, 2017; SOUZA, 2019). Essa perspectiva hegemônica e unilateral está historicamente na base da institucionalização da música no Brasil, conforme evidenciado por Queiroz (2020), o que levou o país a consolidar cursos com o foco e o perfil de formação bastante limitados, como evidenciado no Graf. 1, excluindo desse universo um amplo e complexo conjunto de músicas que caracterizam o mundo e, principalmente, as nuances da diversidade musical do país.

Essa força da colonialidade musical tem impactado também os cursos de música popular, no que tange a definição dos objetivos, à configuração dos conhecimentos e saberes musicais e principalmente às estratégias de organização curricular dos cursos, conforme também evidenciado

anteriormente. É nessa conjuntura que entendemos que o patrimônio musical imaterial brasileiro, estudado e sistematizado principalmente a partir das abordagens etnomusicológicas, constitui uma importante alternativa decolonial para concebermos e implementarmos cursos de música popular mais abrangentes, diversificados e inclusivos. Cursos que teçam sua identidade em diálogos tanto com os gêneros e estilos consolidados da música popular, quanto com a ampla variedade de músicas urbanas, de músicas da cultura popular, de práxis musicais da cultura digital, entre diversas outras possibilidades, que constituem a expressão musical brasileira neste século XXI. Sob esse ponto de vista, apresentamos a seguir perspectivas decoloniais para os cursos de graduação em música popular, considerando seus diálogos e interações com patrimônio musical imaterial brasileiro.

3.1 Objetivos e perfil dos cursos

A diversidade do patrimônio imaterial brasileiro aponta para possibilidades formativas bastantes abrangentes que podem enriquecer a formação estética, musical e cultural dos alunos e egressos e, ao mesmo tempo, abrir diversas frentes de trabalho para a atuação profissional. Nesse sentido, é importante que o perfil e os objetivos dos cursos sejam abrangentes e diversificados assim como a música brasileira popular é, contemplando além da formação de instrumentistas, cantores, arranjadores e compositores, dentro do universo mais consolidado da MBP, também produtores musicais, DJs, artistas da cultura popular, produtores de música eletrônica e digital, entre outras muitas possibilidades para a inserção profissional nesse campo. Abranger um perfil de formação para além dos cânones consolidados da MPB é uma práxis decolonial que pode se fortalecer dos diálogos e interações com a diversidade de música do país, como aponta Queiroz (2020, p. 175-178).

3.2 Conhecimentos e saberes trabalhados

O patrimônio musical imaterial brasileiro e a sua sistematização, a partir de diferentes estudos no país, tem nos fornecido uma ampla possibilidade para repensarmos, reconfigurarmos e alargarmos, via uma perspectiva decolonial, os conhecimentos e saberes que estão na base dos cursos de música popular. Nessa direção, há no Brasil hoje uma série de pesquisa e publicações que nos dão um suporte fundamental para ampliarmos e redefinirmos o universo de formação da música brasileira popular. Podemos contar atualmente com um acervo importante relacionado às dimensões históricas (SANDRONI, 2001), aos aspectos estético-estruturais (BARRETO, 2012), às características sociais

e culturais (CAMPOS, 2017; COSTA, 2013), entre diversos outros conhecimentos e saberes que nos permitem, na dimensão educativa, trabalhar com a música brasileira popular de forma consistente e aprofundada. Os exemplos acima mencionados são apenas ilustrações de um universo expressivo e crescente de produção do conhecimento no país. Essa literatura e muitas outras abordagens e produções, já pulicadas ou em processo, fornecem bases importantes que podem subsidiar a formação musical nas instituições brasileiras a partir de novos referenciais estéticos, históricos, culturais e educacionais.

É preciso evidenciar ainda que, transcendendo a realidade da música brasileira popular, há diversas outras músicas que, em linhas gerais, pouco têm sido incorporadas ao universo de ensino no Brasil, como evidencia a nossa pesquisa. Estamos nos referindo sobretudo às manifestações tradicionais da cultura popular brasileira como *congado* (LUCAS, 2002), *jongo* (JESUS, 2017), *folia de reis* (ROCHA, 2014), *maracatus* (ALBERNAZA; OLIVEIRA, 2015), *fandango* (BERTOLO, 2015), *carimbó* (COSTA, 2015), entre diversas outras que quando aparecem em práticas educativas de ensino formal de música vêm, quase sempre, transvestidas de superficialidades e estereótipos, escritas em partituras, apresentadas como exóticas, primitivas e esvaziadas dos seus significados. Infelizmente essa é, na prática institucional, a realidade que ainda assombra o ensino de música no Brasil do século XXI, incluindo os cursos de música brasileira popular. Fato é que o diálogo e a incorporação dessa diversidade do patrimônio musical brasileiro, já sistematizado e disponibilizado em diversas pesquisas, oferecem alternativas plurais para estruturarmos os conhecimentos e saberes dos nossos cursos a partir de bases decoloniais, multirreferenciais e diversificadas.

3.3 Formas de estruturação curricular e de estratégias metodológicas de ensino

Diante dos muitos avanços e dos problemas já evidenciados no cenário dos cursos de música popular, é preciso destacar ainda que a lógica que está na base da criação dos cursos de música popular é a mesma lógica colonial que tem dominado os nossos currículos (PEREIRA, 2020; QUEIROZ, 2020, 2017; SOUZA, 2019). Essa tendência, como mostra nossa pesquisa, tem impedido que esses cursos incorporem, ao processo de institucionalização da MBP, a diversidade, complexidade e pluralidade de formas de ensinar e aprender música que caracterizam o universo da música popular e do patrimônio musical imaterial brasileiro em geral. Dessa forma, além de ampliar os objetivos e o perfil de formação do curso e de reconfigurar os conhecimento e saberes trabalhados a partir da

diversidade do patrimônio imaterial musical brasileiro, os cursos de música popular precisam se atentar que: "há outra face fundamental para se pensar em propostas decoloniais, qual seja, a diversificação das estratégias de ensinar e aprender música, entendendo que assim como as músicas do Brasil e do Mundo são diversificadas, também são diversas as estratégias de transmissão musical (QUEIROZ, 2020, p. 180).

Nesse sentido, uma expressiva literatura produzida no Brasil já nos oferece caminhos diferentes. Assim, podemos trazer para o universo da educação superior em música popular formas de aprender que dialoguem com a diversidade da aprendizagem nas *tribos de índio* (CLEMENTE, 2013), na *embolada* (QUEIROZ; MARINHO, 2017) no *congado* (ARROYO, 1999), nas *escolas de samba* de diferentes contextos culturais do país (PRASS, 2004), nas práticas musicais da cena urbana (LUCAS*;* ARROYO*;* STEIN*;* PRA*SS*, 2003), na diversidade das culturas musicais afro-brasileiras e indígenas (TUGNY; QUEIROZ, 2006), entre muitas outras realidades musicais do Brasil. Os cursos de música popular precisam sim mudar e ampliar o perfil, os objetivos e os conhecimentos e saberes que têm dominado a educação superior, mas eles têm também, para se conectar com a diversidade e a riqueza dessa música, de transformar as formas de organizar os currículos e de trabalhar a formação musical, com vistas a incorporar perspectivas e rupturas decoloniais.

4 Conclusão

A pesquisa mostra que os cursos de música popular trouxeram um avanço importante para a diversificação e ampliação da oferta da educação superior em música no Brasil. Todavia, o estudo evidencia também que diversos traços de colonialidade que marcaram a institucionalização da música no país, principalmente no que concerne à manutenção do modelo disciplinar como única alternativa de organização dos currículos, têm ainda um forte impacto na base desses cursos de graduação.

Com foco mais específico em repertórios e práxis consolidados do jazz ou da MPB, os cursos estudados têm dialogado e incorporado de forma embrionária a diversidade do patrimônio musical brasileiro. A pesquisa evidencia ainda que os esses cursos podem conceber e incorporar importantes perspectivas decoloniais a partir das nuances do patrimônio musical imaterial brasileira, já estudado e sistematizado no país, ampliando consideravelmente os seus objetivos e perfis de formação, os conhecimentos e saberes trabalhados e as estratégias de organização do currículo.

Referências

ALBERNAZA, Lady Selma Ferreira; OLIVEIRA Jailma Maria. Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco. **Revista Anthropológicas**, ano 19, n. 26, v. 1, p. 75-102, 2015.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 2012. 131f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Campinas. Campinas, 2012.

BERTOLO, Gabriel. **Narrativas do espólio**: uma etnografia sobre o fandango e a perda cultural caiçara (Cananéia SP). 2015. 167f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. **Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira**: liminaridade, música e mediação. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017. 332f. São Paulo, 2017.

CLEMENTE, Marta Sanchis. **Aprendendo música como Tupinambá**: estudo sobre os processos de transmissão musical numa tribo indígena carnavalesca no bairro Mandacaru de João Pessoa. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. A produção da "Música Cabocla": a polifonia formadora do Carimbó nas representações de literatos, jornalistas e folcloristas no Pará (1900-1960). **História** (São Paulo), v. 34, n. 1, p. 241-273, 2015.

COSTA, Tony Leão da. **"Música de Subúrbio"**: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. 2013. 311f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

JESUS, Clarisse Rosa Dias de. **Jongo da Serrinha e a patrimonialização do imaterial**: os dez primeiros anos da salvaguarda. 2017. 198f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LUCAS, Glaura. **Os Sons do Rosário**: o congado mineiro dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MIGNOLO, Walter D. (Ed.). **Local histories/global designs in the twenty-first century**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

MIGNOLO, Walter D. **The darker side of western modernity**: global futures, decolonial options. Durham & London: Duke University Press, 2011.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. **Opus**, vol. 26, no. 3, p. 1-25, 22 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Ensino superior em Música, colonialidade e currículos. **Revista Brasileira de Educação**, v. 25, p. 1–24, 2020.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**. Porto Alegre: FAURGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **PROA**: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 10, p. 153–199, 2020.

_____. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. *In*: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2019. **Anais** [...]. Campo Grande: ABEM, 2019.

_____. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, p. 132–159, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 62-88, 2017.

ROCHA, Rosenilha Fajardo. **Tradição, religiosidade e pertencimento na performance musical da Folia de Reis da Serra**. 2014. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SOUZA, Euridiana Silva. Higher music (Educ)ACTION in Southeastern Brazil: Curriculum as a Practice and Possibilities for Action in (De)colonial Thought. **Action, Criticism, and Theory for Music Education - A refereed journal of the MayDay Group**, v. 18, n. 3, p. 85–114, 2019.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Eds.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

ULHÔA, Marta T. A análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio**, v.1, n.1, p. 61-68, 1999.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

IMAGENS E SONS DA INFÂNCIA NO BRASIL COLONIAL E PÓS COLONIAL

GT 09 "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Lucilene Silva(Unicamp)
contato.lucilenesilva@gmail.com

Resumo:
Este trabalho trata da infância e do seu repertório de músicas e brincadeiras no contexto histórico do período colonial e pós-colonial brasileiro. Está pautado nas pesquisas de campo realizadas por Lucilene Silva e Lydia Hortélio, entre 1969 e 2019, em cerca de cento e sessenta municípios de Norte a Sul do Brasil. Baseia-se também em estudos bibliográficos de obras compostas pelos registros de viajantes que descreveram o ambiente natural e a vida social do período colonial brasileiro, como Debret, Koster, Rugendas e Spix. A base teórica traz como referências: Robert J. C. Young , Anie Loomba e Edward Said.
A colonização do Brasil feita através da exploração da mão de obra de índios nativos e escravos africanos foi responsável pela construção de uma sociedade desigual e racista, dividida em classes que até a atualidade reproduz a forma hegemônica de administrar, mantendo as desigualdades sociais. Críticas e posicionamentos contrários a estas desigualdades foram e continuam sendo externalizadas através de manifestações populares cultivadas pelas maiorias que sempre estiveram à margem: música, dança, poesia, festas e folguedos. A música da infância, como uma destas formas de expressão, traz em seu conteúdo os mesmos aspectos, considerando inclusive o fato de que sofre influência da cultura e música dos adultos. Ao mesmo tempo termos pejorativos, racistas, machistas e egemônicos também se mantiveram presents no repertório, deixando as marcas dos dominadores.
Questionamentos feitos nas últimas duas décadas acerca da negativa à reprodução destes conteúdos pejorativos e violentos nas brincadeiras da infância em pleno século XXI, bem como questionamentos acerca da predominância do repertório de origem portuguesa no cancioneiro infantil brasileiro da atualidade, levou-nos a um estudo da realidade das crianças brasileira no período colonial e pós colonial e a relação destas realidades sociais com o repertório das músicas e brincadeiras. Este estudo nos mostra a quase inexistência de registros de brincadeiras da infância africana e indígena no período colonial e nos mostra a violência com que as crianças eram tratadas. Tal descaso quanto à cultura e violência aparece ainda hoje nas várias camadas de pobreza, definidas pela cor da pele e pela etnia com todos os estereótipos impostos.

Palavras-chave: Música tradicional da infância. Cultura Infantil. Brasil Colonial. Colonialismo. Pós-colonialismo.

Images and sounds of childhood in colonial and post colonial Brazil

Abstract:
This work deals with childhood and its repertoire of music and games in the historical context of the Brazilian colonial and post-colonial period. It is based on field research carried out by Lucilene Silva and Lydia Hortélio, between 1969 and 2019, in approximately one hundred and sixty municipalities from North to South of Brazil. It is also based on bibliographical studies of works composed by the records of travelers who described the natural environment and social life of the Brazilian colonial

period, such as Debret, Koster, Rugendas and Spix. The theoretical basis brings as references: Robert J. C. Young , Anie Loomba e Edward Said.
The colonization of Brazil through the exploitation of the labor of native indians and African slaves was responsible for the construction of an unequal and racist society, divided into classes that until today reproduces the hegemonic form of administration from the Portuguese colonizers, maintaining social inequalities that persist until today. Criticism and positions against these inequalities were and continue to be externalized through popular manifestations cultivated by the majorities that have always been on the sidelines: music, dance, poetry, parties and cultural celebrations. Childhood music, as one of these forms of expression, brings in its content the same aspects, including the fact that it is influenced by the culture and music of adults. At the same time, derogatory, racist, sexist and hegemonic terms have also been presented in the repertoire, leaving the marks of the dominators. Questions made in the last two decades about the refusal to reproduce these prejudiced and violent contents in childhood games in the 21st century, as well as questions about the predominance of the Portuguese repertoire in today's Brazilian children's songbook, led us to a study of reality of Brazilian children in the colonial and post-colonial period and the relationship of these social realities with the repertoire of childhood music and games. This study shows us the almost non-existence of records of African and indigenous childhood games and shows us the violence with which children were treated such as neglect and violence still appear today in the various layers of poverty defined by skin color and ethnicity with all the stereotypes imposed.

Keywords: Traditional childhood music. Children's Culture. Colonial Brazil. Colonialism. Postcolonialism.

Introdução

A música sempre foi um mecanismo de expressão e uma forma de externalizar ideias, sentimentos e posicionamentos, tornando-se uma significativa ferramenta de protesto. O Brasil, construído como nação a partir da exploração da mão-de-obra escrava e do extermínio de populações indígenas, apresenta um número significativo de manifestações através das quais seus detentores exprimiam, e continuam exprimindo, o que sentiam e pensavam, bem como denunciavam os maus tratos e o racismo.

No repertório de músicas e brincadeiras tradicionais da infância, o cotidiano é tema recorrente e sua localização no tempo e no espaço sinaliza a história, geografia e costumes do lugar de origem. Nas variantes encontramos sinais do rural, do urbano e de particularidades das regiões brasileiras, seja no vocabulário, paisagem, vegetação, personagens, alimentação, trabalho, crenças, superstições, festas; seja nos gêneros musicais predominantes em cada região. Músicas do repertório adulto pertencentes aos folguedos, danças e festas também se incorporam ao repertório das crianças. Esse cotidiano cantado em verso e prosa de Norte a Sul do país nos conta a história de cada tempo e lugar;

apresenta a vegetação, geografia, costumes, vocabulário, modismos, hierarquias, medos e preconceitos. Isto é, fala dos lugares, das pessoas, das qualidades, dos defeitos, das boas e más práticas da sociedade representada .

A proximidades com os estudos desta música tradicional da infância brasileira realizados nas últimas cinco décadas colocou-nos em contato com um diversificado repertório que traz as marcas do processo de formação cultural do país. São textos, melodias e ritmos que criativamente se fundem e se adaptam à gestualidade da infância, reinventam um repertório musical de folguedos, festas, cantos de trabalho, cancioneiro religioso, romances, contos populares, entre outros. Ao mesmo tempo, através da combinação entre música, texto e movimento as crianças criam um repertório novo, o que as posiciona no lugar de agentes produtores de sua própria cultura.

Como pesquisadora sobre o tema, as reflexões sobre o conteúdo destes textos surgiram a partir dos muitos questionamentos que à mim vêm sendo feitos sobre a perpetuação de um repertório de músicas da infância que reforçam os preconceito e estereótipos impostos a uma classe social brasileira. Para além de querer adaptá-lo, transformá-lo, ou deixa-lo de lado a fim de atender essa nova realidade do mundo que se posiciona contra as atrocidades que foram feitas no passado em nome do poder hegemônico europeu, tais reflexões nos conduziram ao desejo de uma análise do processo histórico brasileiro e da infância dentro deste contexto, nos encorajando a iniciar um estudo da infância no Brasil a partir do seu repertório de músicas e brincadeiras tradicionais, o que neste ensaio é um primeiro embrião.

A colonização portuguesa no Brasil

As disputas e conquistas europeias conduzidas pelo desejo de "descobrir", explorar, dominar e civilizar territórios, o que foi interpretado como um direito e um dever, acabaram por impor suas formas de ver o mundo e consequentemente de enxergar os povos conquistados como não civilizados ou inferiores, impondo dicotomias como colonizador e colonizado, civilizado e primitivo, núcleo e periferia.

Trezentos e cinquenta anos de escravidão no Brasil imperaram na administração, na economia e nas crenças religiosas. "A própria criação do mundo teria sido entendida por eles como uma espécie de abandono, um languescimento de Deus" (HOLANDA, 1982, p. 31). Debret ao descrever a vida social do Brasil Colonial, na prancha Enterro de um Negrinho, mostra a visão sobre a criança e sobre

o negro como objeto comercial:

> Se a perda dessa criança escrava dá à dona da casa a consolante esperança de um anjinho que por ela interceda no céu, sente-a também o senhor, privado de um capital de dois mil francos talvez, que representaria esse imóvel vivo. No Brasil, entretanto a mortalidade de negros, geralmente bastante grande, é compensada pela espantosa fecundidade das negras, dotadas por outro lado de uma constituição física favorável ao parto, o que é ainda facilitado pela extrema pequenez do crânio do Negro. (...) A cor preta do negro não se limita à pele, encontra-se por toda parte; o sangue é mais escuro, a carne é de um vermelho mais carregado, a medula alongada é de uma cor amarelo acinzentado; a bílis é também de matiz mais carregado, etc. Examinando-se as proporções da cabeça, encontra-se excessivamente desenvolvida em comparação com o estreitamento do crânio, em geral um nono menor do que o do europeu, diferença que se verifica enchendo-se ambos de um líquido e que explicaria a inferioridade de suas faculdades mentais reconhecida entre nós. A fisiologia atribui à espessura da medula espinhal do negro, sua extrema predisposição para sensações e excitações nervosas, flagelo a mais na sua escravidão. (...) Em resumo, os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão, mesmo em sua pátria.(DEBRET, 1940, p. 176 e 177).

A religião, também imposta, foi mais uma das formas de controle, de homogeneização cultural a fim de promover a colonização e colaborou grandemente com a institucionalização do senso comum acerca da inferioridade dos negros. A igreja validava a inferioridade dos índios e negros, que catequisados tendiam a oferecer menos resistência ao trabalho escravo e aos maus-tratos, conforme menciona Rugendas:

> (...) Finalmente, o que parece ser de maior peso na balança do que as suas qualidades, os senhores estão impregnados da ideias profundamente religiosas. É inegável que o catolicismo, tal como praticam portugueses e espanhóis, contribui mais do que qualquer outra coisa para tornar a escravidão suportável, tanto quanto possa sê-lo uma condição tão contrária à natureza. (...) O colono do Brasil considera seu primeiro dever admitir o escravo na sociedade cristão, pois se negligenciasse nada lhe evitaria a censura do clero e da opinião pública. Os escravos em sua maioria são batizados na própria costa da África, antes de seu embarque, ou, o mais cedo possível, depois de sua chegada ao Brasil, logo que tenha aprendido a língua dos seus senhores, o bastante para recitar as primeiras orações do culto católico. Não são consultados a respeito e considera-se sua admissão no seio da igreja coisa de necessidade evidente. Nunca, entretanto, se verificou um caso em que fosse preciso recorrer à violência para administrar o batismo aos escravos. Estes acostumavam-se, de resto, muito breve, a encarar essas solenidade como um benefício (RUGENDAS, 1940, pp. 133 e 134).

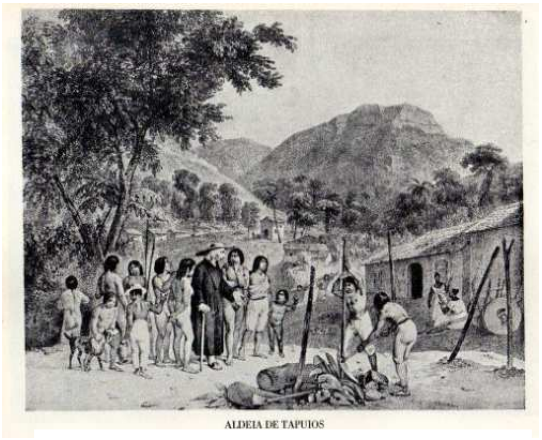


Fig. 1 – Aldeia Tapajós
Fonte: Rugendas, 1940



Fig. 2 – Negras novas e caminho da igreja para o batismo
Fonte: Debret, 1940

A inferioridade atribuída aos índios e negros, negou-lhes o acesso à educação e gerou a pobreza, que se relacionava inclusive às ocupações no mercado de trabalho, a que foi e continua sendo tratado como um defeito que colocou parte da sociedade na marginalidade. Mais uma vez citamos Debret, que século XVII noticiou o tratamento dado àqueles classificados como pobres:

> Estranham-se entretanto, que os brasileiros apaixonados pela música, conservem certo desprezo pelos músicos de profissão, a ponto de um homem rico, que paga generosamente a lição de seu professor, se mostrar intimamente envergonhado de sua amizade. Não porque não sejam os músicos em geral dignos de estima, mas porque são pobres e num povo de comerciantes isso constitui um grave defeito(DEBRET, 1940).

As grandes navegações globalizaram a comercialização do exótico e como ao longo dos tempos boa parte do que era "exótico" e diferente foi ocupando o lugar de "inferior". Os estereótipos construíram imagens dos negros, dos índios e por fim do povo brasileiro que é o que permanece ainda hoje no imaginário global, justificando os atos de sinuosa violência e negativa de virtudes sociais: ociosidade, indisciplina, imprevidência e intemperança dos índios; inferioridade mental, moral e social dos negros. Quinhentos anos não foram capazes de mudar este curso, e os resultados desse processo de ocupação extrativista e escravista manteve e mantém no país a divisão de classes, a desorganização familiar, a ignorância, a marginalidade e o preconceito racial cultivados no período colonial.

A padronização, os estereótipos culturais, a demonologia imaginativa, o racismo, o imperialismo político e a ideologia desumanizante foram a base de construção desse sistema de ocupação(denominado "descobrimento") e desenvolvimento econômico, que deixou marcas

aparentemente irremovíveis[1]. Ideologia, senso comum e hegemonia são termos que se entrecruzaram ao longo deste processo histórico, "obscurecendo as classes trabalhadoras do estado real de suas vidas e exploração" (LOOMBA, 2015, p.45), criando sujeitos que voluntariamente se submeteram ao que estrategicamente foi construído como senso comum, alcançando assim a hegemonia, "uma combinação de coerção e consentimento". As estratégias de classificação, registro, representação e educação objetivaram o manejo para o consumo e exploração imperial; etnografia, cartografia, religião e educação fizeram parte do aparato para o controle colonial e governança. A ideologia criou consentimentos e conseguiu disseminar como verdade a ideia de superioridade de uma raça e do direito à exploração de outras etnias(GRAMSCI, 1977, apud LOOMBA, 2015, p. 48).

Criança e infância no contexto do Brasil Colonial

Segundo dados levantados por Sheila de Castro Faria, Maria Luíza Marcílio e Renato Pinto Venâncio (FARIA, 1998, P. 57), no período colonial os valores morais impostos pela igreja foram responsáveis pela legitimidade da maior parte dos casamentos e consequentemente de filhos legítimos, variando este número entre 83% e 94,5%. Dentre os valores morais da época, a virgindade antes do casamento determinava a honra ou a desonra das mulheres. As crianças que nasciam de relacionamentos sexuais indesejados eram comumente deixadas em casas particulares, levadas para rodas de expostos, ou deixadas nas ruas, praças, portas de igrejas ou conventos. As rodas de expostos eram uma espécie de caixa giratórias onde eram deixadas as crianças abandonadas. Estas eram encaminhadas para as Santas Casas de Misericórdia, criadas a partir dos altos índices de mortalidade infantil das crianças abandonadas, as quais correspondiam a uma média de 5,5% das crianças batizadas da população livre.

Conforme Faria (1998), o abandono de crianças era mais frequente nos centros urbanos do que em áreas agrárias. A preferência era pelo abandono em casas particulares, que muitas vezes eram escolhidas de acordo com as posses do escolhido, o que garantiria um futuro melhor para a criança,

[1] O termos: estereótipos culturais, demonologia imaginativa, o racismo, o imperialismo político e ideologia desumanizante, são termos utilizados por Said referindo-se ao orientalismo, ao utilizar os mesmos termos, faço aqui uma analogia entre o orientalismo e o colonialismo quanto aos seus processos, ideologias e consequências(SAID, 1979).

porém a possibilidade da família recebedora ficar com a criança dependia da predisposição para tal. Ela teria também a opção de encaminhar para a casa dos enjeitados. O abandono era muito mais relacionado à gravidez indesejada do que a motivos econômico-financeiros. De toda forma os enjeitados, principalmente os mestiços entravam na lista da desigualdade.

> A exposição de crianças representava a própria manutenção da moralidade familiar. Para os mais ricos, esconder filhos naturais ou adulterinos poderia significar manter a herança dentro da legalidade e da moral católica. Abandonar os filhos indesejáveis permitia às pessoas solteiras voltarem sem empecilho ao mercado matrimonial (FARIA, 1998, p. 56-95).

Nos registros feitos pelas expedições artísticas e científicas realizadas no Brasil Colonial, poucas são as referência escritas sobre a criança e a infância, porém muitas imagens sinalizam o quotidiano e a realidade, principalmente das crianças negras e índias. A maior parte das imagens apresenta a criança como mais uma peça na engrenagem de exploração do Novo Mundo: mercadoria, mãos-de-obra ou preparação para tal, o que pode ser visto nas figuras 3 e 4 abaixo:

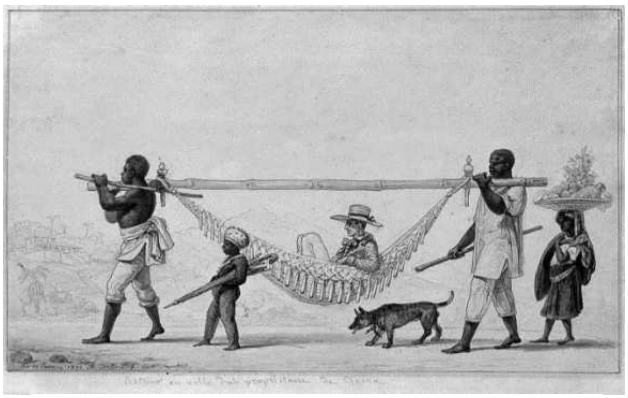


Fig.3 – Regresso de um proprietário
Fonte: Debret, 1940



Fig. 4 - A Lady Going to Visit
Fonte: Koster, 1816

São também comuns as imagens de contextos do dia-a-dia de convívio entre colonos e escravos. Nestas imagens as crianças negras aparecem com frequência com as mãos estendidas, pedindo algo, ou esperando receber do colono alguma coisa, como comida ou dinheiro, o que ilustra a relação de subalternidade e superioridade de um grupo social em relação ao outro e que era vivido diariamente pelas crianças. (Figuras 5, 6, 7 e 8)





Fig. 5 e 6 - Igreja do Hospício de N.S. da Piedade da Bahia - século XIX
Fonte: Rugendas, 1940





Fig. 7 e 8 - Família brasileira no Rio de Janeiro
Fonte: Debret, 1940

Quando olhamos para as imagens sobre o prisma da relação dos negros e índios com as crianças de suas etnias, estas sinalizam cuidado, afabilidade e convívio entre as próprias crianças, o que aparece nas imagens 9 e 10 nas quais elas parecem estar brincando.



Fig. 9- Puris in their hut
Fonte: Spix, 1924



Fig. 10 - A Family of Botocudos on a journey
Fonte: Spix, 1924



Fig.11 - Rancho Near the Serra da Canastra
Fonte: Fonte: Spix, 1924



Fig. 12 - Mercado da Rua do Valongo
Fonte: Debret, 1940

As imagens aqui apresentadas demonstram infâncias marcadas pela desigualdade, pela exploração de mão-de-obra, pela exclusão social, pelo preconceito e pela divisão de classes, que se perpetuaram ao longo dos séculos construindo uma cartela gradativa de cores que representava as escalas da pobreza: preto/pardo livre/ liberto. Constando nos registros paroquiais estas marcas definiam a cor/condição de cada cidadão. Ainda hoje estas cores definem, excluem, encarceram e matam.

Assim como as imagens acima apresentadas, expressões que demarcam o mesmo caráter de exclusão, inferioridade, preconceito, maus tratos e desigualdade são ainda reproduzidas diariamente no nosso quotidiano em pleno século XXI. Como exemplo citamos a brincadeira de roda, que tem possível origem num Samba de Roda. É comumente cantada em todo o território nacional e no texto faz menção ao castigo dado aos escravos negros:

Samba lelê tá doente
Tá com a cabeça quedrada,
Samba lelê precisava
É de umas boas lambadas[2]

Samba, samba, samba ô lê lê
Pisa na barra da saia ô lá lá
Samba, samba, samba ô lê lê
Pisa na barra da saia ô lá lá[3]

A brincadeira de colo, também denominado brinco, do município de Ubaitaba, localizado no Estado da Bahia, um dos estados brasileiros que também recebeu muitos escravos devido à economia cafeeira e açucareira, é mais um exemplo. O termo "malandréu", faz referência à malandro, um dos muitos adjetivos dados Aos negros no Brasil:

Samba malandréu,
Aqui não se samba sem chapéu
Ô, Ô!

A brincadeira de pega-pega *Barra manteiga,* utiliza um termo pejorativo, que compara o nariz do negro ao nariz do porco, um animal.

Barra manteiga
Na fuça da nega.

A música de zombaria, ouvida por D. Madalena da Silva, 1924, em toda a sua infância no município de Pesqueira/PE, é mais um lastimável exemplo:

Ô nega
Venta de bueiro
Dentro tem um terreiro
Que dá pra jogar pião

[2] Precisava de umas boas lambadas significa que precisava apanhar.
[3] Registrada através de pesquisa de campo em João Monlevade – MG em 1998.

Por detrás uma garage
Pra dezoito caminhão.

Chegou o dia da nega morrer,
No céu mandaram dizer
No inferno já fecharam as portas
E no inferno não te querem ver.

A partir da década de 1980 a teoria pós colonial preocupa-se em desenvolver ideias de transformação das condições de exploração e pobreza nas quais grande parte da população mundial vive seu cotidiano"; procura mudar a forma como as pessoas pensam e como se comportam, para produzir uma relação mais justa e equitativa entre os diferentes povos do mundo(JUNG, 2003, p. 1-6). Neste context, este movimento vem tornando crescentes os questionamentos acerca da perpetuação desse tipo de repertório no quotidiano, tornando-se um dos temas mais abordados nas discussões relacionadas à educação de crianças. Tais questionamentos nos levam a ampliar os estudos acerca do repertório musical da infância, trazendo à tona a predominância do repertório contrário a estes aos que reproduzem as ideias de exclusão e a importância de praticá-los, ao invés de continuar reproduzindo as mazelas do passado.

Referências

DEBRET, Jean Baptiste, 1940, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.* São Paulo: Livraria Martins.

EXPEDIÇÕE*S Artistícas e Científicas do Século XIX*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3783/expedicoes-artisticas-e-cientificas-do-seculo-xix>. Acesso em: 15 de Jun. 2019. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FARIA, Sheila de Castro, 1998. *A colônia em Movimento - Fortuna e Família no Cotidiano Colonial.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1982. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio.

KOSTER, Henry, 1816. Travels in Brazil. London: Longman.

YOUNG, Robert J. C. Young. *Postcolonialism: A Very Short Introduction.* USA: Oxford University,

2003.

LOOMBA, Anie, 2015. *Colonialism/Postcolonialism.* New York: Routledge.

RUGENDAS, Johann Moritz, 1940. *Viagem Pitoresca Através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins.

SAID, Edward W, 1979. *Orientalism.* New York: Randon House.

SPIX, J. P. von and Martius, 1824. *Travels in Brazil, in the years 1817-1820.* 2 vols. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

PRÁTICAS MUSICAIS AFRICANAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX AO INÍCIO DO SÉCULO XX: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

GT 09 – "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Ailton Mario Nascimento (UNICAMP)
E-mail de contato: thonaci@gmail.com

Resumo: A presente comunicação pretende rever conceitos e alargar perspectivas a respeito das presenças e/ou ausências de músicas e práticas musicais africanas nos nossos repertórios sonoro-expressivos, conceituais e analítico. Para isso, inicialmente faço uma breve apresentação histórica sobre a presença das Musicalidades Africanas na Diáspora Negra do Brasil e de alguns registros dessa paisagem sonora, passando por algumas trajetórias da Música Afro-brasileira no século XX. Uma reflexão através de diálogos com os campos da História, Relações Étnico-Raciais, Educação Musical e Etnomusicologia, considerando que o estudo e contato com os gêneros, práticas e concepções musicais do continente africano, seriam de fundamental importância para uma melhor compreensão das nossas musicalidades brasileiras, enquanto processos socioculturais historicamente construídos e em contínua (re)construção, assim como para se alcançar uma visão mais contextualizada de sua trajetória. Essas presenças/ausências de referências africanas nas discussões e práticas acadêmicas de música, revelariam assim, muito do que somos, aonde chegamos e para onde caminhamos enquanto uma sociedade pluriétnica e racialmente demarcada, como a brasileira.

Palavras-chave: História da música brasileira; Práticas musicais africanas; Educação musical; Lamelofones africanos.

Introdução

Mais que procurar respostas, essa comunicação se propõe formular problematizações. E nesse processo, a tentativa de rever conceitos e alargar perspectivas a respeito das presenças/ausências de músicas e práticas musicais africanas nos nossos repertórios sonoro-expressivos, conceituais e analítico. Alargando assim, o entendimento sobre a situação atual de visibilidade ou invisibilidade e o nível de conhecimentos específicos, contextualizados e relacionais sobre musicalidades africanas, enquanto repertórios, práticas musicais, metodologias de ensino/aprendizagem e conceitos estético-filosóficos. Com o termo músicas africanas, me refiro neste artigo, às músicas originárias do Continente Africano, sejam elas tradicionais ou contemporâneas.

Para Nilma Lino Gomes, a realização de "estudos que tenham como objetivo a problematização desse processo lacunar e o levantamento de alternativas para o mesmo pode ser vista como uma tentativa de construir uma 'sociologia das ausências e das emergências' inspirada no

sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2004)" (GOMES, 2017, p.40).

Ao analisar as musicalidades africanas no Brasil ou nas suas relações com o Brasil, devemos necessariamente levar em conta as diversas formas de atravessamentos, diálogos, trocas e genealogias estéticas e culturais envolvidas no contínuum histórico entre o Brasil e o Continente Africano e os inúmeros efeitos, consequências e significados sociais, culturais, econômicos e filosóficos desses cinco séculos de interação. Considerar todo o processo histórico que deu origem à nossa música popular brasileira, ou seja, o amálgama cultural, a partir de uma grande polifonia étnica africana (como também afro-indígena) em terras brasileiras, que são os aspectos mais significativos de nossa musicalidade (NASCIMENTO, 2020, p. 13).

Presença das Musicalidades Africanas na Diáspora Negra do Brasil

Inicialmente, devo ressaltar que não haveria música brasileira, nos sentidos mais usuais do termo, sem os aportes culturais, estéticos-filosóficos e tecnológicos dos milhões de africanos, oriundos de diversas etnias trazidos para o Brasil ao longo de quatro séculos de escravização. A música sempre fez parte das culturas tradicionais africanas, não apenas no lazer e festividades, mas como componente das atividades do dia a dia, dos ritos de passagem, rituais religiosos e variados processos formativo-educacionais. Essas pessoas e seus descendentes inventaram, mantiveram ao longo da história, reinventaram e reinventam até hoje, as expressões mais substanciais e marcadamente definidoras de nossas musicalidades brasileiras.

Ao longo da história, podemos visualizar vários aspectos dos processos para manutenção da Educação Musical brasileira, e também o lugar desse processo como uma estratégia de dominação historicamente construída, já que, para a exploração imperialista no passado, as colônias precisavam ser subalternizadas não só econômica, mas também culturalmente. Um modelo que vai se repetir em toda América Latina (também na África e na Ásia, com outras especificidades). Assim, no Brasil, uma característica constante das elites, produtoras das narrativas oficiais, será a tentativa de aproximação aos padrões culturais, movimentos artísticos e dos modos de vida dos povos europeus. (CANDAU; RUSSO, 2010).

O que hoje chamamos de música popular brasileira tem suas origens ainda no período colonial pela assimilação de pessoas africanas e indígenas escravizadas, postas e mantidas a força num sistema brutal de opressão para a produção de riquezas materiais, progresso e prosperidade da sociedade

escravocrata colonial e da metrópole que dela, por sua vez se nutria. Com o passar dos séculos esse grande contingente de escravizados, numa brilhante estratégia de sobrevivência cultural, simbólica e espiritual, vão se inserindo ao sistema econômico e sociocultural do novo mundo.

Nesse sentido, as negras e negros de ganho (expressão utilizada para negros/as escravizados/as ou forros que realizavam atividades comerciais pelas ruas) são um exemplo modelar dessa adaptação ao novo sistema ocidental, necessária, tanto para a sobrevivência de sua condição humana, quanto para as continuidades possíveis de suas expressões culturais, estético-filosóficas e espirituais. O pensamento, a memória e a espiritualidade era tudo o que essas pessoas carregavam para o novo mundo. E como sabemos, nas culturas tradicionais africanas, predominantemente orais e acústicas[1], a música ocupa lugar central nas narrativas educacionais, históricas, filosóficas e práticas espirituais (muitas vezes, tudo isso junto como dimensões concêntricas do mesmo evento estético). Como se depreende do trecho a seguir de Kazadi wa Mukuna (2018), citando Hampaté Bâ:

> A tradição oral é a grande escola da vida, todos os aspectos da qual são cobertos e afetados por ela - é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciências naturais, aprendizagem em um ofício, história, entretenimento e recreação. [...] Para Hampaté Bâ, a tradição oral é 'o patrimônio de tudo o que nossos ancestrais conheceram, e está no germe que nos transmitem, assim como o baobá está potencialmente em sua semente'. (HAMPATÉ BÂ, 1981, p. 166 – 168 *apud* MUKUNA, 2018, p. 14).

Não que as estratégias de sobrevivência fossem sempre essas e sempre pacíficas, muitas revoltas como resposta aos castigos, maus tratos e ao sistema geral de exploração e subalternização, resultando em conspirações, levantes, guerras e na formação de quilombos como símbolos máximos de resistência ao sistema escravocrata brasileiro. A revolta dos Búzios, revolta dos Malês, revolta dos Alfaiates, revolta das Chibatas, são apenas alguns exemplos dessas lutas.

Alguns Registros dessa paisagem sonora

Os lamelofones[2] africanos observados em iconografias produzidas até o século XIX, nas mãos

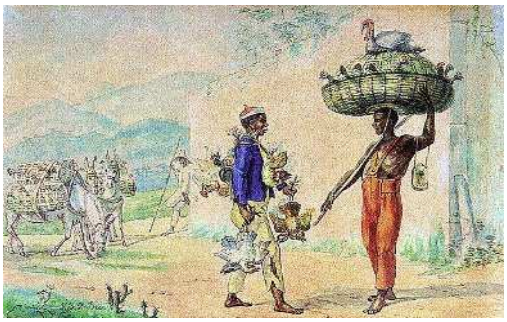
[1] Conceito que amplia os sentidos de oralidade e cultura oral. "Designamos por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência". Ver LOPES, José de Sousa Miguel (1999). Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural.

[2] Os lamelofones são um família de instrumentos musicais que tem como característica comum, uma série de lâminas metálicas finas, ou "línguas", cada uma das quais é fixada em uma extremidade do corpo do instrumento (geralmente uma placa de madeira maciça) e tem a outra extremidade livre. Quando o músico aperta a extremidade livre da lâmina com o dedo e a solta, ela vibra, produzindo uma determinada nota musical. Existem grandes variedades de lamelofones encontrados sobretudo no centro e no sul do Continente Africano, como por exemplo, Mbira, Kissangi, Likembe, Kalimba, M'buetete, Karimba, Sanza e inúmeros outros de diversas etnias e nações africanas que obedecem a uma

de escravizados e forros foram compreendidos como forma peculiar de negros se expressarem musicalmente. Na figura abaixo, vemos um homem negro - vendedor - segurando uma M'bira[3] nas mãos.

As iconografias produzidas no período colonial são um importante registro da presença constante dos instrumentos africanos mantidos ou recriados na diáspora. Nos chama a atenção o modo espontâneo como as cenas foram retratadas, evidenciando a estreita relação com instrumentos como m'biras, cordofones, berimbaus, que podemos constatar nas gravuras abaixo. Outro aspecto a ser considerado, diz respeito a participação das musicalidades na vida cotidiana dessa época. E como destacado pelo Salloma Salomão (SILVA, 2005), pesquisador, professor doutor em história, músico, compositor e africanista, as cenas revelam outra forma de se consumir música, que não seja a música espetáculo, de apreciação, como normalmente era feito nos meios urbanos ocidentais, mas as diversas sonoridades que puderam ser acionadas tendo como gatilho apenas o cotidiano.

Figura 1 - Imagem de J. B. Debret - "Negros Vendendo Galinhas e Peru" (O vendedor tem um lamelofone pendurado no braço).



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br.

Figura 2 -"Passeio de domingo à tarde" – Registro de J. B. Debret séc. XIX (homens da frente com duas M´bira).



Fonte: musicabrasilis.org.

Vale lembrar que essas iconografias, apesar de serem valiosos registros dessas tradições culturais, sem as quais estariam apagadas as visualidades dessas memórias musicais, não podem ser tomadas como um registro absoluto e isento da realidade, pois em vários aspectos obedeciam a ditames ideológicos dominantes da época, ou seja, o olhar da tradição colonial a que os artistas produtores das mesmas pertenciam. Como vê-se na figura 4, a padronização dos corpos (saudáveis,

multiplicidade de características técnicas de concepção, fabricação e execução musical.

[3] O M´bira é um instrumento musical africano, tradicional do povo Shona de Zimbábue (também de Moçambique e Zâmbia). De forte apelo espiritual, é usado na cultura tradicional Shona para comunicação com os ancestrais. Da família dos Lamelofones, o M´bira consiste em uma placa de madeira (geralmente equipada com um ressonador) com lâminas de metal escalonadas, tocada segurando o instrumento nas mãos e arranhando (ou dedilhando) as lâminas com os polegares.

fortes, bem vestidos), a alegria despreocupada, a cordialidade geral, a ausência de conflitos, etc. Mas, apesar dessas distorções do real, será através de projetos como "A Missão Francesa", do desenhista e pintor Jean Debret (1835), que teremos alguns relatos:

> Os negros benguelas, de Angola, devem ser citados como os mais musicais e são principalmente notáveis pelos instrumentos que fabricam: a *marimba*, a *viola de angola*, espécie de lira de quatro cordas, o *violão*, que é um coco atravessado por um bastonete de latão que serve de cabo e no qual amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno; e finalmente o *urucungo*, aqui representado. Este instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador, que apoia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita. (DEBRET [1834] 1989, v.2, p.164).

Figura 3 - O Velho Orfeu Africano. Oricongo Debret [1835].



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br

Figura 4 - Desenho de Joaquim Cândido Guillobel [1814]. (Jovem carregador toca um Pluriarco africano.)



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br.

Cenas como esta serão bastante comuns na iconografia[4] produzida por desenhistas, cronistas, viajantes, missionários, que registraram o cotidiano de negros e negras pelas ruas e a sua relação com instrumentos de origem africana, à época ainda muito usuais, e que devido às lacunas históricas hoje não mais tão utilizados. A gravura seguinte, de autoria de Joaquim Cândido Guillobel em 1814, foi intitulada: "Moleque com Berimbau de Quatro Cordas e Cesto na Cabeça". Mas na verdade, o jovem carregador toca um Pluriarco africano (instrumento melódico africano de cordas, da África Central, similar à "lira").

Quando em 1808, D. João VI foge das tropas de Napoleão e vem para o Brasil com grande parte da corte imperial portuguesa, instala-se em terras tupiniquins (sobretudo, no Rio de Janeiro,

[4] Ver em SILVA (2005) - Memórias Sonoras da Noite: Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista (Tese de Doutoramento).

capital da Colônia e do Império Português nesse período), uma cena artística e cultural nos moldes europeus, para deleite da nobreza portuguesa e da elite brasileira (ou do contingente que irá se constituir na elite brasileira, quando da constituição de nossa nacionalidade), houve uma transferência direta dos modelos culturais europeus para a colônia. Além disso, a abertura do país para o resto do mundo, após 300 anos de isolamento, que ficaria conhecida como a "Abertura dos Portos" (Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas de D. João VI, em Salvador, 28 de janeiro de 1808). Ver SCHWARCZ; STARLING, 2015 e GOMES, 2014.

É nesse cenário que surgem grandes instituições culturais, jamais sonhadas na colônia até então, como, o Teatro Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional. Assim, surge todo um circuito artístico com apresentações de companhias de ópera, solistas de renome internacional e com isso a formação de orquestras para acompanhar os espetáculos e atualizar a corte com os repertórios do mundo sinfônico. Pois bem, entre a grande maioria dos músicos dessas orquestras estavam negros forros (lembrando que nessa época, a grande maioria da população brasileira se constituía de negros, indígenas e mestiços[5]) não raro, eram inclusive libertos em função dos talentos e trabalhos musicais na corte. Alguns chegaram ao cargo de Mestre de Capela (um misto de compositor, regente, professor e diretor da orquestra das igrejas). Ver KIEFER 1977, BÉHAGUE 1979, e LIMA; SOUZA 2007, dentre outos.

> O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), homem mulato, foi o expoente máximo dessa relação de músicos de cor com a corte e o conseqüente reconhecimento de seus serviços. Era compositor, regente e organista. Sua ascensão pública ganhou notoriedade em 1798, quando foi designado mestre-de-capela da Sé do Rio de Janeiro. (LIMA; SOUZA, 2007, p. 31).

Algumas Trajetórias da Música Afro-brasileira no século XX

Já no início do século XX, quando a onda de modernização econômica não abarcava as populações negras, confinadas em guetos e favelas, a imigração massiva de europeus pobres era a resposta das classes dominantes ao fantasma da "Roma Negra". Neste contexto é que nasce o "cidadão brasileiro de cor" e as populações negras como repertórios sociais, econômicos e políticos urbanos.

É válido destacar, que o positivismo e o evolucionismo cultural, dois pilares de

[5] Segundo dados do censo de 1872 (o único censo do período imperial) 62% da população brasileira era não branca. Esse percentual, obtido 41 anos após o retorno da Corte para Portugal e pelo menos duas décadas após o início do projeto de colonização promovido por meio da imigração massiva europeia no sudeste e sul do Brasil, como estratégia de branqueamento e "modernização" Ver CAMARGO 2018.

fundamentação teórico-filosófica do eugenismo[6] tinham muita força no meio intelectual e acadêmico brasileiros no final do séc. XIX e início do séc. XX. No Brasil foram realizados vários congressos eugenistas, com destaque para a sociedade eugênica paulista. Tudo isso no bojo da chegada massiva de imigrantes europeus de diversos países, japoneses e do Oriente Médio no sul e sudeste do Brasil, que teve início ainda em finais do séc. XVIII. Vai então se construindo a ideia de brasilidade, os símbolos nacionais e a consolidação do Estado Nacional como uma unidade, com um povo, um território e um perfil nacional.

Dentre os pioneiros que começam a pensar a música brasileira, temos Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879), Silvio Romero (1851-1914), Manuel Querino (1851 -1923), Mário de Andrade (1893-1945), Edison Carneiro (1912 – 1972), com suas pesquisas sobre música afro-brasileira em Salvador dos anos 30, o processo de auto representação no II Congresso Afro-Brasileiro (1937) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 - 1992).

Até as primeiras décadas do século XX, os estudos e historiadores da música brasileira preocupavam-se principalmente com a busca de uma identidade musical brasileira. As músicas do período colonial eram tidas como apenas imitações imperfeitas dos modelos europeus e a tônica do discurso, sempre girava em torno do atraso social, das influências negativas do clima, meio ambiente e constituição étnico-racial da população como razões do atraso musical brasileiro. Em finais do século XIX já se tinham esperanças de que um dia alguns estilos populares como a modinha e o lundu, expressões do espírito nacional, um dia viessem dar origem a uma música artística nacional adquirindo erudição, refinamento e complexidade, necessárias para nos representar internacionalmente.

Nas primeiras décadas do século XX, acontece a lendária turnê dos "Oito Batutas"[7] -- um grupo formado em sua maioria por músicos negros, dentre os quais Pixinguinha[8] -- à Paris, para

[6] Eugenia, teoria do final do século XIX que buscou produzir uma seleção nas coletividades humanas, baseada em leis genéticas, Darwinismo Social e Racismo Científico. Francis Galton cunhou o termo eugenia em 1883, dando continuidade a precursores como Robert Knox e Thomas Henry Huxley. Mais tarde, no século XX, essas teorias seriam usadas para justificar mais e mais assassinatos de seres humanos de raças tidas com "inferiores" com no holocausto nazista.

[7] Em 1922, os Oito Batutas – reduzidos a sete músicos –, sob a direção de Pixinguinha e incluindo Donga e outros membros importantes do círculo de música popular do Rio de Janeiro, passaram seis meses em Paris, de fevereiro a agosto. Durante esse período, o grupo – na França chamado de Les Batutas – apresentou-se no Shéhérazade, entre outros inúmeros locais, fazendo sempre um grande sucesso público e crítica. Ver MENEZES BASTOS (2005), REIS (2003) e SANTO (2016).

[8] Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha (1897-1973), foi um arranjador, instrumentista (flautista e saxofonista) e

divulgar a nascente música popular brasileira e principalmente o gênero maxixe, cuja dança já vinha sendo apresentada na Europa com muito sucesso, pelo dançarino e agente cultural Antônio Lopes de Amorim Diniz, o "Duque". O financiamento do empresário Arnaldo Guinle, no papel de mecenas e o apoio do político e diplomata Lauro Müller, conferiam à aventura, ares de uma missão diplomática.

Figura 5 - "Les Batutas" e Duque (o dançarino), 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos "Feniano" e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.



Fonte: MENEZES BASTOS, 2005, p.178.

O etnomusicólogo Rafael José de Meneses Bastos, em seu artigo "LES BATUTAS, 1922: uma antropologia da noite parisiense" (2005), analisa com base na leitura de jornais franceses e outros textos da época, como a turnê dos Oito Batutas iria mudar definitivamente a imagem da música brasileira na Europa em antes e depois dos "*Les Batutas"* e o papel da música popular nas relações dos Estados-nações modernos.

O samba nesse evento começa a figurar entre as manifestações que irão forjar, para sempre, a musicalidade brasileira.

> Como visto, a associação do maxixe com o tango ocorria no Brasil como uma tentativa de escapar dos julgamentos que o condenavam – toda a musicalidade considerada africana no Brasil – como lascivo e de baixa qualidade. Se o argumento central deste texto é o de que a construção da figura de Pixinguinha como nome consagrado da música popular brasileira foi impulsionada quando de sua estadia em Paris, seu fundamento é de que essa turnê foi estratégica para a mudança da forma de compreender o Brasil, segundo a qual a africanidade era um problema, não uma solução. A viagem, assim, antecipou horizontes que só nos anos de 1930 seriam consolidados no país (VIANNA, 1995), o que ilustra de maneira feliz a ideia

compositor brasileiro negro, neto de Dona Edwiges, africana ex-escravizada que lhe deu o apelido de "Pizindin" (menino bom), que depois viraria "Pixinguinha". Um dos maiores representantes do "choro", com trânsito tanto nos ambientes do samba quanto da música erudita ocidental, conquistando pela sua competência, virtuosismo instrumental e genialidade composicional, o respeito admiração do meio musical, tornando-se uma das maiores referências da música brasileira. "*Carinhoso*" sua composição mais conhecida, - com letra de João de Barro - tornar-se-ia uma das obras mais importantes da música popular brasileira. A partir do seu retorno de Paris com os oito Batutas, incorpora alguns elementos estilísticos do Jazz norte-americano (em Paris teve contato com muitos músicos dos EUA) aos seus arranjos, contribuindo, assim, para a modernização da música brasileira.

> da vocação profética da música. (ATTALI, 1992, p. 4; JAMESON, 1992, p. xi *apud* MENEZES BASTOS, 2005, p.183).

Segundo o pesquisador e músico Spirito Santo, em seu livro "Do Samba ao Funk do Jorjão" (2016), o valor e as influências da música dos Batutas vão muito além do âmbito da formação do choro e do samba. Aspecto um tanto quanto invisibilizado na historiografia musical canônica.

> A crônica dos formidáveis eventos que marcaram a carreira do emblemático grupo Os Oito Batutas, alçado a ícone da formação do Samba brasileiro, é em vários aspectos contraditória e exemplar. Convenhamos que um grupo de músicos majoritariamente negros atingir tanta qualidade musical e pertinência artística, além de, como consequência, obter amplo sucesso em salões ditos burgueses, só é novidade para a parte mais aristocrática da sociedade. Por isso mesmo, os Batutas não podem ser compreendidos, encaixotados, limitados ao contexto musicológico exclusivo do Samba: são parte de um contexto muito maior, chamado Música Popular do Brasil, e são também gente 'do Samba', sim, porque é isso que todos nós devemos, ou deveríamos ser: marcadamente, orgulhosamente brasileiros. (SANTO, 2016, p.259).

Na época a turnê gerou um grande debate nos maiores jornais brasileiros, com opiniões favoráveis e contrárias à viagem do grupo como representação de nossa música. Chama a atenção a crítica de diversos jornalistas que temiam pela imagem do Brasil e de sua música na Europa, sendo representado por um grupo de negros e mulatos (MENEZES BASTOS, 2005).

As transformações na nossa música popular e consolidação de vários estilos musicais (a exemplo do Lundu, Maxixe, Marchinha, Choro e Samba) nesse período não rendeu grandes modificações na incipiente educação musical formal (nas escolas públicas do estado de São Paulo, nos conservatórios de música e na formação de professore/as – Escola Normal) em termos de abordagens e metodologias, mas apenas incorporação de repertórios.

É nesse cenário que surgem as lacunas dessas histórias abortadas pela cisão física da diáspora negra. O que sobreviveu nas mentes, nos corações, nas reconstruções étnico-identitárias diaspóricas, o que de linguagem melódico-musical dos lamelofones, cordofones e xilofones africanos presentes no Brasil até finais do século XIX (cada um oriundo de uma tradição cultural específica, estruturada e sistematizada dentro de suas lógicas sociais e espirituais específicas), migrou, por força das circunstâncias em terras brasileiras, para outros suportes sonoros como viola caipira, violão e cavaquinho, dentre outros vários (KUBIK 1979 e SILVA 2005).

> Então se as M´biras, por exemplo, eram os instrumentos mais populares, mais usados no Brasil no século XIX, e é por isso que elas estão em todas as imagens coloniais, tão lá no Debret tá no Rugendas, tá no Julião." [...] Mas qualquer músico que vá executar um instrumento como esse no Brasil, tem que minimamente ter a consciência Histórica que de alguma maneira ele tá lidando, ou perpetuando uma tradição Histórica de séculos no nosso

> país que foi interrompida e foi atravessada pela escravidão, e depois pelo racismo do pós-abolição. (Entrevista com Rafael Galante, NASCIMENTO, 2020, 114).

Mas as lacunas desses processos nas narrativas que nós herdamos da história hegemônica são agora revistas, reinterpretadas e na medida do possível, fechadas, por novas peças desse quebra-cabeça das musicalidades africanas no Brasil. E nesse sentido qual o melhor lugar, quais as melhores fontes de pesquisa para recobrir essas nossas lacunas se não a África? Parece até simples, mas infelizmente, não é.

> (...) a 'Árvore do Esquecimento', monumento erigido na costa do Benin, no local onde se situava a árvore, ao redor da qual os escravizados eram forçados a dar voltas antes de embarcar nos navios negreiros, para que assim apagassem suas memórias de seu povo e de suas divindades e com isso infringissem menos dor e castigo divino aos que ficavam. Aqui, a árvore do esquecimento é entendida também como símbolo das forças que historicamente tem se empenhado em 'branquear' ou apagar definitivamente as culturas de matriz africana em solo brasileiro. (MOREIRA; PERETI 2020, p. 284).

Considerações finais

Muitos são os elementos de africanidade na música brasileira, como a corporeidade, a percussividade das melodias e dos arranjos, as temáticas negras nas letras das canções etc., e tudo isso no bojo de uma cultura e de uma sociedade indelevelmente marcadas pelos inúmeros elementos de tradições afro-brasileiras, desde a religião, passando pela culinária, moda dentre outros aspectos culturais. Mas, vemos que na prática, muitas vezes se usa o termo música(s) africana(s) para se referenciar musicalidades afro-brasileiras.

Uma das consequências desse processo é a invisibilidade em terras brasileiras, tanto no conhecimento popular quanto na academia, de gêneros e estilos da música africana, ou músicas africanas (tradicionais ou contemporâneas) e de seus fantásticos instrumentos musicais[9]. Também a invisibilidade de musicistas de inigualável qualidade técnica e alto nível de excelência. Musicalidades que em seus aspectos estético-discursivos ultrapassam o âmbito da virtuosidade técnica e adentram meandros de significados atemporais. Isso se materializa em trabalhos de grande valor artístico e repercussão internacional.

Como podemos constatar a música africana é um grande exemplo de diversidade, refinamento,

[9] Além dos tambores e percussões como Dejembé, Dununs, Tama, Sabá etc., a África possui uma enorme variedade de instrumentos musicais melódicos, como o Balafon, Kora, Kamel N'gone, N'gone Djeli, Guembri, M'Bira, Fulannu ou Sereendu (flauta do povo fulani) e muitos outros. Alguns dos quais dariam origem a instrumentos ocidentais, como por exemplo o Balafon (e outros vários tipos de Xilofones africanos), origem do Xilofone e Marimba modernos euro-ocidentais.

inovação, inventividade, excelência, e também sucesso na África, na Europa e em todo ocidente. As tradições musicais africanas são riquíssimas e extremamente diversas, pois apesar dos estereótipos dominantes, sobretudo, no Brasil, que as restringem à cultura percussiva, a música africana é um patrimônio cultural tão valioso e diverso[10], tão antigo em seus gêneros tradicionais e tão atual em suas formas contemporâneas que torna-se imprescindível às crianças e juventude brasileiras nas escolas, mídias sociais e meios de comunicação, em geral, um maior contato, aproximação e vivência dessa riqueza.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. ***Music in Latin América: An Introduction***. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

CAMARGO, A. de P. R. O censo de 1872 e a utopia estatística do Brasil Imperial. ***História Unisinos***, 22, n. 3, 2018.

CANDAU, Vera Maria; RUSSO, Kelly. Interculturalidade e Educação: na América Latina: uma construção plural, original e complexa. ***Revista Diálogo Educacional*** **(PUCPR)**, Curitiba, v. 10, p.151-169, 2010.

DEBRET, Jean Baptiste. ***Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*** [1834] (tradução e notas de Sérgio Milliet, 1940). Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1989.

GOMES, Laurentino. ***1808 – Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil***. SP: Globo, 2014.

GOMES, Nilma Lino. ***O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação***. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

KIEFER, Bruno. ***História da Música Brasileira***. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KUBIK, Gerhard. ***Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas***. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. ***Revista Sociologia e Antropologia***, Rio de Janeiro, v. 03, n. 06, p. 509-523, 2013. Disponível em:

[10] O continente africano possui 55 países, uma população que ultrapassa a marca de um bilhão de pessoas distribuídas entre milhares de grupos étnicos, cerca de dois mil idiomas, e uma enorme diversidade cultural.

http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wpcontent/uploads/2015/05/v3n06_07.pdf.

LIMA, Priscila de; SOUZA, Fernando Prestes de. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). ***Revista Vernáculo***, Curitiba, n. 19 e 20, 2007. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/%20vernaculo/article/viewFile/20544/13729. Acessado em 20/08/2021.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. ***Educ. Pesqui***. São Paulo , v. 25, n. 1, p. 67-87, June 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97021999000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em 28 jun. 2021.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. ***Revista Brasileira de Ciências Sociais***, Jun 2005, vol.20, no.58, p.177-196. São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-690920050002&lng=en&nrm=iso.

MOREIRA, Rodrigo Birck, PERETI, Emerson. A Árvore do Esquecimento e as tentativas de destruição da memória afrodiaspórica. ***Revista UNIABEU***, V.13, Número 33, 2020.

MUKUNA, Kazadi wa. Oral Tradition and the Teaching of African Culture: New Challenges and Perspectives. In PINTO, Oliveira; CORREA, Priscila Gomes (Org). Dossiê: Música e Pensamento Africano. ***Revista África(s)***, Vol.5, Nº. 9, 2018. Disponível em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africas/issue/view/295/showToc>. Acesso em 19 jul 2021.

NASCIMENTO, Ailton M. Músicas e Práticas Musicais Africanas nos Cursos de Licenciatura em Música na Bahia. 2020. 214 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2020. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33818.

REIS, João José. ***Rebelião Escrava no Brasil*****:** a história do levante dos malês em 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 650 p. 2003.

SANTO, Spirito. ***Do samba ao funk do Jorjão*****:** ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil. (segunda edição, revista e aumentada). Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. ***Brasil*****:** ***uma biografia*****.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Salomão Jovino da. ***Memórias sonoras da noite****:* ***Musicalidades africanas no Brasil oitocentista***. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13185.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O COMPOSITOR-PESQUISADOR-EDUCADOR EM BUSCA DE SABERES PARA A CRIAÇÃO E FORMAÇÃO: RELATO DE UMA INVESTIGAÇÃO INICIAL

GT 09 | Etnomusicologia, formação musical e decolonialidade

Guilherme Sperb (UFPB – Doutorando PPG Música)
gsperb@gmail.com

Resumo: A presente comunicação busca apresentar o trabalho inicial de pesquisa que almeja , através de processo etnográfico multi-situado, investigar a atividade e os processos de criação musical de música popular em três distintas instâncias: o compositor de choros Paulinho Martins, as famílias do "samba de coco" de Arcoverde/PE e o compositor cancionista Siba. A pesquisa emerge da demanda de exploração de novos métodos na educação de composição de música popular. Seu objetivo principal é o de centralizar, em uma perspectiva decolonial, os saberes de mestres de tradição oral como ponto de emergência de construção de novas ferramentas e estratégias para acessar o processo e o fluxo criativo. Espera-se, através da interação documental com mestres populares, construir novos conhecimentos que descentralizem a prática do educador-compositor e da análise musical como recurso didático principal, sobretudo no contexto dos cursos superiores de música popular.
Palavras-chave: Composição popular. Etnografia. Educação Musical.

Abstract: This communication seeks to present the initial research work that aims, through a multi-situated ethnographic process, to look at the activity and processes of popular music creation in three distinct instances: the choro composer Paulinho Martins, the families of "samba de coco" from Arcoverde/PE and the songwriter Siba. The research emerges from the demand to explore new methods in popular music composition education. Its main objective is to centralize, in a decolonial perspective, the knowledge of masters of oral tradition as an emergency point for the construction of new tools and strategies to access the creative process and flow. It is expected, through documentary interaction with popular masters, to build new knowledge that decentralize the practice of the educator-composer and musical analysis as the main didactic resource, especially in the context of higher education courses in popular music.
Keywords: Popular composition. Etnography. Musical Education.

Introdução

Na presente comunicação, buscarei apresentar o contexto inicial de um projeto de pesquisa, no qual pretendo lançar um olhar transversal sobre a criação de música popular sob

o viés da etnomusicologia, com o objetivo de estudar o processo de composição popular, através uma demanda educativa real, para além de meus próprios saberes como criador. Entendo que para estabelecer um norte indicador do objetivo de pesquisa e para que a mesma reverbere na atividade prática e profissional do pesquisador e no seu entorno social, é preciso observar demandas no exercício profissional. Perguntas de pesquisa genuínas, nascida de um desafio, um dilema real e palpável.

Em minha última experiência como docente em um contexto acadêmico, no Bacharelado em Música Popular da UFPEL, pude ministrar disciplinas onde a criação de novas obras estava habilitada. Durante esse período de três semestres, conseguimos criar com os alunos ao redor de 10 composições coletivas, e dezenas de composições individuais ou em duplas. Sentia, no contato com os alunos, que o ensino da criação deveria passar necessariamente por experiências e recursos didáticos que não fossem apenas a transmissão do processo pessoal do compositor-educador. A pergunta principal que emerge desse processo, o farol que busca iluminar o avanço da pesquisa é: COMO SE ENSINA A COMPOR MÚSICA POPULAR?

Descentralizando a análise musical e a experiência pessoal – rumo a decolonização

Contextualizando minha trajetória criativa, identifico a convivência de momentos de criação instrumental, no âmbito do Choro e de suas variantes, com momentos de mergulho na canção popular. São processos simbióticos que, aos poucos, se retro-alimentam. Ambas áreas dessa investigação criativa, em geral, são desdobramentos de uma cultura vernacular, em diferentes proporções de transmissão oral e transmissão escrita. Sobre a canção, ainda que a entenda em um possível "campo comum", CERQUEIRA (2011) afirma que "é por um exercício extensivo às características peculiares de inúmeras canções que se absorve aquilo que justamente seria o campo comum entre elas, os padrões musicais básicos e regulares de

tal gênero, artista, comunidade, etc." Como isso acontece?

Se poderia argumentar, em um olhar "obra-cêntrico", que os elementos estruturais da composição estão demonstrados no conteúdo musical intrínseco, e que uma análise musical seria suficiente para entender ou traçar hipóteses sobre o processo criativo. BLACKING (1973) ressalta, em uma perspectiva decolonial, que a investigação meramente musicológica não é suficiente para a elaboração de hipóteses analíticas sobre o material estudado. É nesse sentido que busco ancorar meu trabalho de indagação sobre a criação musical imerso plenamente no campo cultural. O campo que persiste no tempo, com seus agentes reais, em interação com a sua própria trajetória e projetados na cultura que os cerca. Os "Saberes do Chão" (como estou chamando preliminarmente esses conhecimentos) amalgados nos seus próprios Sabores da Criação, sabores e saberes de compositores originais. Um sentido trazido por NETTL (1983, p. 193)

> "É na maneira na qual tais biografias relacionam músicos individuais com sua cultura e ajudam a aportar uma compreensão da cultura musical como um todo que a distingue como etnomusicologia. Mas não apenas músicos: para a etnomusicologia, o espectro de fenômenos musicais experienciados por uma pessoa em um único dia, ou por toda a sua vida é de grande interesse" (NETTL, p. 193, 1983)

Portanto, a pesquisa tem como objetivo investigar diferentes processos criativos de composição de música popular para a elaboração de resultados que permitam dialogar com projetos educativos de composição popular. É nesse momento que os criadores de tradição oral ganham centralidade no projeto, trazendo suas colaborações à construção de novas metodologias didáticas que emerjam dessa priorização do saber popular como protagonista. Para a escolha dos agentes (ou atores, ou colaboradores) de pesquisa, retomo a referida demanda de ensino de criação de música tanto instrumental, especificamente no choro, como também na canção, relatada como viva e discernível durante o ensino de disciplinas de criação na Universidade. Para ser suficiente a essa abrangência de conteúdos, e para que se possa estabelecer um "cruzamento de referências", se escolheram três diferentes "entidades"

criativas para a pesquisa etnográfica. Essa escolha se deu, também, pela minha proximidade geográfico-cultural, e, sobretudo, pela grande identificação que nutro pela produção desses criadores. São eles: 1) Paulinho Martins, compositor bandolinista chorão de minha cidade, Pelotas. 2) As famílias de compositores/as do Coco de Arcoverde – PE 3) O compositor cancionista Siba. A partir desses pontos busco responder, como objetivo geral: ONDE RESIDE A SINGULARIDADE de cada uma dessas três grandes fontes humanas de processos criativos de música original, e como podem ser trazidas para a educação musical?

O entrelaçamento das áreas de Educação Musical e Etnomusicologia é encontrado no trabalho de CAMPBELL (2003), e pode ser visualizado em contexto específico, na Paraíba, nos trabalhos de NADER (2005) e RIBEIRO, ARAÚJO & QUEIROZ (2016). Busca-se nesse projeto, como afirmam Queiroz e Marinho (2017, p. 66): "confluência entre educação musical e etnomusicologia que, mesmo compartilhando diversos tópicos de interesse, guardam nas dimensões da enculturação musical chaves fundamentais para a compreensão/ação no âmbito da música.". (QUEIROZ E MARINHO 2017, p. 66)

À nível macro, tal temática da análise de canção se encontra, sistematizada, em grandes linhas gerais, em nomes como WISNIK (2004), TATIT (1996). Tais expoentes representam alguns caminhos na escrita sobre canção popular no Brasil, nos últimos 30 anos. À nível editorial periódico específico, a Revista Brasileira de Estudos da Canção, estabeleceu-se por tempo determinado, funcionando com produção semestral de 2012 a 2014. No Rio Grande do Sul, FISCHER E LEITE (2016) e MAIA (2019) são exemplos da constância na investigação e publicação de conteúdo relacionado à canção.

Em uma simples consulta ao banco de publicações da CAPES, no que tange a bibliografia de teses e dissertações sobre canção, há um sem-número de publicações com o viés da semiótica, bem como muitos trabalhos na área de Letras. Complementariamente a esse dado, segundo Botti (2019, pg. 13), a maioria das escolas e faculdades de música do Brasil não oferece cursos nem disciplinas sobre o gênero, criando assim um abismo entre academia e

mercado. Em minha comunicação (SPERB, 2019), relato um pouco do processo de institucionalização do Núcleo da Canção UFPEL durante minha trajetória docente e as estratégias usadas para trabalhar e discutir a criação musical da canção no âmbito acadêmico formador de novos profissionais.

Apesar da percepção de MOLINA (2013), de que a grande maioria dos cancionistas desenvolve técnicas empíricas individuais e não compartilháveis, posso vislumbrar na metodologia etnográfica um grande instrumento para adentrar o mundo dos criadores que se permitam transformar em agentes de pesquisa, notavelmente desenvolvidos em estudos modelares nessa estratégia de investigação, como os trabalhos de MAIA (2019) e SARAIVA (2018). Já no âmbito da transmissão cultural do Choro, ROSA (2019, p. 4) nos aponta caminhos na direção da trans-disciplinaridade:

> Quando se pensa em escrita e oralidade na transmissão e ensino-aprendizagem do choro, o campo da Educação desponta como a disciplina-base para realizar a pesquisa. Porém, ao pensar a questão metodológica (…), a necessidade da realização de uma etnografia com metodologias próprias da antropologia musical propõe a imediata conexão com a etnomusicologia. (ROSA, p; 4, 2019)

Apesar de haver instâncias de prática de ensino de composição de choro na Escola Portatil de Choro, no Rio de Janeiro ou da Oficina de Choro de Porto Alegre, por exemplo, não há trabalhos acadêmicos sistemáticos de estudo de composição "*in loco*" com compositores vivos. Na bibliografia revisada até o momento. BARROS (2016) demonstra uma intenção de construir uma pedagogia apoiada em depoimentos de mestres do choro, mas há muito pouco desenvolvimento da temática da composição em sua dissertação.

Perseguindo uma possível Metodologia

É preciso ressaltar aqui que a pesquisa não se entende como uma auto-etnografia de processos compositivos. O foco aqui é a reflexão e intrerpretação dos conceitos trazidos pelos

agentes em ressonância com a figura do pesquisador-criador, e à posteriori, de educador. Sobre o conceito de "etnografia reflexiva" de ELLIS AND BOCHNER (2000), MAIA (2019) nos diz que a pesquisa etnográfica reflexiva ocorre no sentido que também reflete o conhecimento, perspectiva e prática do pesquisador, revelando uma poética de cantautor compartilhado por todos os participantes.

A noção de Fals Borda sobre o que chama de "ciência popular" é fundamental para o trabalho pois é caracterizada pela valorização e reconhecimento do conhecimento prático, empírico, ancorado em um "bem cultural e ideológico ancestral das camadas de base social, o qual lhes permitiu criar, trabalhar e interpretar a realidade predominante por meio de recursos que a natureza oferece ao homem" (Fals Borda, 1981, p. 152). No sentido de conciliar três diferentes campos e atores culturais, lanço mão da teoria de etnografia multi-situada de George Marcus (1995), que afirma:

> Ainda assim o que não está perdido, mas permanece essencial para a pesquisa multi-situada é a função de tradução de um idioma ou idioma cultural para outro. Esta função é aprimorado, uma vez que não é mais praticado no "eles-nós" primário e dualístico quadro da etnografia convencional, mas requer consideravelmente mais nuances e sombreamento como a prática da tradução conecta os diversos lugares que a pesquisa explora ao longo de fraturas inesperadas e até dissonantes de localização social. (MARCUS, p. 101, 1995)

O Choro de Paulinho Martins

Na cidade de Pelotas – RS, extremo sul do Brasil houve um desenvolvimento de uma forte comunidade vinculada à prática de Choro, centralizada na figura do cavaquinista Avendano Junior (1939-2012) e dos diversos músicos que compartilhavam espaços de prática da cidade. A recuperação dessa história, contada no documentário "O Liberdade" (Moviola Filmes) vem sendo realizada, sobretudo, através da atuação do Clube do Choro de Pelotas, do qual faço parte. Após a elaboração do Caderno do Choro de Pelotas (2017), trabalha-se

atualmente na ampliação "Acervo do Choro de Pelotas"[1], pesquisa da qual faço parte como colaborador, bem como no processo de patrimonialização do Choro pelo CNFCP/IPHAN, através da ACAMUFEC, onde fui bolsista de pesquisa.

Paulinho Martins é um exemplo de trajetória que alimentou-se da efervescência do choro que viveu a cidade, ganhando seus conhecimentos através de transmissão oral com a geração anterior, de Avendano Jr. Conforme nos conta em sua página web[2], em janeiro de 2017 iniciou-se o processo de revisão das partituras e harmonização de 130 músicas, atualmente registradas em três volumes de Songbooks editados pelo autor. Tive a oportunidade de tocar em várias ocasiões com Paulinho, e inclusive de gravar música sua original com o grupo de choro que integro atualmente, o grupo Chorei Sem Querer. Através do contato com sua obra, é possível identificar quão dinâmica é sua percepção do choro. Suas músicas trazem a perspectiva de um gênero vivo (e porque não dizer libertário?), não engessado a fórmulas harmônicas ou estruturais (ou geográficas) ditas tradicionais, o que iluminaria uma possível nova pedagogia divorciada da noção corrente que observo em contextos de educação para a composição de choros. Herdada da análise musical européia, tal pedagogia está ancorada (colonialmente arrisco-me a dizer) no estudo replicador típico, onde há modelos clássicos e possíveis "desvios" da norma analítica retroativa.

Vislumbro, no projeto, a possibilidade de co-criar com Paulinho Martins, alternativa que se mostra muito potente pelo entralaçamento que possibilita entre o compositor "em lupa" e o pesquisador "com a lupa" (que sem perceber amplia-se a si mesmo para o outro). Meus objetivos específicos são responder os seguintes questionamentos, os quais gostaria de levar adiante a partir do contato de entrevistas, gravações, filmagens (um sonhado documentário):

Houve ensinamento explícito ou implícito sobre composição de choro na transmissão cultural da geração do grupo de chorões do bar Liberdade para Paulinho Martins? Quais?

1 https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/

2 https://www.paulinhomartins.mus.br/

Como é (são) seu(s) processo(s) de composição? / Quais relações existem entre prática oral e prática escrita na sua trajetória? Quais relações são possíveis de encontrar com o repertório de choro tradicional e o repertório de Pelotas?

Arcoverde – Famílias criativas - "A caravana não morreu, não morreu nem morrerá"

Como apresentado no documentário "A Raíz do Amor" (PARAISO, 2013), há no município de Arcoverde, Pernambuco, o hoje chamado "Coco Raízes de Arcoverde", formado em um processo de união de três famílias de coquistas tradicionais, sob o impulso dinamizador e agregador de Lula Calixto. São elas a própria família Calixto, a família Gomes, liderada por Mestre Cícero (Ciço) Gomes, e as Irmãs Lopes, descendentes do coquista ancestral Ivo Lopes. Hoje, as três famílias mantém grupos específicos de coco para as apresentações públicas, como pode ser observado nas programações dos festivais Lula Calixto, realizados anualmente, já em sua 12a edição.

Em seus estudos, Sternberg (2003) discorre sobre o que chama de a "decisão de ser criativo", a de usar a ferramenta criativa a partir de uma auto-percepção da critatividade, e em como ela é posta em ação pelo seu detentor. Nesse sentido é importante perguntar: Qual é a relação, em diferentes gerações, dos criadores de Arcoverde com sua criatividade?

A prática da transmissão cultural pode ser observada na renovação das gerações das famílias de Arcoverde, com novos intérpretes e participantes. Também manifesta-se no mais recente registro discográfico do mestre Assis Calixto com o disco "Cavalo de barro"[3], lançado em 28 de fevereiro de 2021. A partir da noção sociológica de diferentes heranças acumuladas coletivamente através do tecido social e que são apresentadas como um conjunto de usos possíveis que entrarão em jogo com os compositores/criadores, busca-se uma experiência coletiva que integre aspectos racionais e conscientes, com aspectos dos sistemas intuitivos

[3] Segundo publicação do perfil @cocoraizesdearcoverde na rede social Instagram. (foto de recorte de Jornal não-identificado)

(Bastick, 1978).

Por meio de uma etnografia que se imagina longeva, através de vivências documentadas, pergunta-se: Existe processo de desenvolvimento na construção criativa dos mestres/as populares ou ela é somente fruto da improvisação imediata nas atividades coletivas? Existe algum exercício do ofício?

O cancionista Siba: experiência e transformação

Um artista que expressa a cultura popular compreendida nesse "polígono cultural" entre Paraíba – Pernambuco e seus saberes, e julgo ser um interessante mediador cultural do território em questão, é Siba (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, 1969). Após um período de pesquisa auxiliando John Murphy no estudo etnomusicológico do cavalo-marinho, onde estebelece contato prático com a rabeca, Siba participa da fundação da banda Mestre Ambrósio, e mais tarde inaugura novos projetos como "Siba e a Fuloresta do Samba"[4] , a partir de vivências com os chamados maracatus de baque-solto da região da Zona da Mata Norte. Sobre essa trajetória, agrega SANDRONI (2009, p. 67):

> Em depoimento prestado em 2006, Siba afirmou que, desde o início da década de 1990, quando começou a trabalhar com John Murphy, se viu conscientemente como um aprendiz das tradições musicais da Zona da Mata Norte. Também comparou favoravelmente a riqueza do seu aprendizado musical junto aos mestres populares com o aprendizado acadêmico que vivenciara antes no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. (SANDRONI, p. 67, 2009)

Esse é o ponto pelo qual creio que Siba seria um excelente ator e agente na pesquisa, fechando o círculo começado com Paulinho Martins e os(as) Mestres/as de Arcoverde, pois há, declaradamente, busca consciente pela imersão e há consciência da transformação. Siba conta que foi marcado pela fala de Mestre Batista do "Maracatu Estrela de Ouro"de Aliança-

[4] CAMPOS (2020) estuda a circulação do músico Siba Veloso e seu grupo Fuloresta nos festivais de "world music" na Europa.

PE a outros interlocutores que buscavam aprender seus ensinamentos:

> "aqui nada se ensina mas tudo se aprende. Ele disse isso num contexto que...'Voce pode perguntar o que você quiser, vou te responder da melhor maneira possível.' Ele, de fato, foi um ótimo, objeto de estudo. Ele abriu tudo o que ele pode. Mas ele disse 'Ó, você tá pesquisando um negócio que eu não vou te ensinar nunca.' Porque aqui tudo se aprende, você tem que viver a experiência, fazer o que tem que ser feito pra aprender. E essa lição pra mim, eu demorei pra processá-la, na prática, né?" (TOCA BRASIL, 2020)

Quando analisa o processo do Manguebeat em Pernambuco, e especialmente o processo de inserção artística de Siba e, seu companheiro generacional Chico Science, observa SANDRONI (2009, p. 69): "Note-se, no entanto, que nem um nem outro dos músicos em questão tinha intimidade prévia com as práticas musicais tradicionais que vieram a nutrir seus projetos artísticos."

Com isso em mente, nossos objetivos específicos são saber quais saberes dos mestres do maracatu de baque solto foram distintamente notáveis para Siba na transmissão musical que vivenciou? Quão consciente está o processo de incorporação de recursos criativos dos mestres? Vislumbro ainda a possibilidade de acompanhar Siba no processo de composição de alguma canção específica que esteja sendo produzida, ou até mesmo, o relance de um trabalho discográfico novo. Tudo dependerá de como se dará o contato com o compositor e como serão negociados os tempos, as vontades e aberturas na interação humana.

Considerações finais

Apesar de o presente projeto de pesquisa encontrar-se em um estágio muito inicial de desenvolvimento (podendo sofrer alterações quanto ao manancial de contextos estudados), é possível observar desde seu nascimento uma vontade de desierarquização dos olhares sobre composição musical popular em contextos acadêmicos. Centralizando a experiência dos criadores populares e suas comunidades, espera-se valorizá-la em uma perspectiva decolonial,

como potencialmente transformadora da pedagogia de música popular, seja ela em canção como em música instrumental, desorientando-a da inclinação herdada da musicologia de ancorar sua transmissão a partir de modelos analíticos constritores.

Referências

A RAIZ DO AMOR. Direção: PARAISO, Marcia. Plural Filmes. Arcoverde: 2013

BARROS, Paulo. *Módulo Experimental para o Ensino do Choro: um estudo descritivo*. Dissertação Mestrado. UFBA, 2002.

BASTICK, T. *How We Think and Act***.** Nova York: John Wiley & Sons Inc, 1982.

CAMPBELL, Patricia. *Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture.* In: Research Studies in Musical Education. v.5 p. 16-30. University of Washington, 2003.

FALS BORDA, Orlando. "*La Ciência y el Pueblo: nuevas reflexiones*". In: Versión parcial de la conferencia dictada en el Tercer Congreso Nacional de Sociología, Bogotá, agosto 1980, cf. Asociación Colombiana de Sociología. La sociología en Colombia: balance y perspectivas, Bogotá, Edit. Guadalupe, 1981, p. 149-174.

ELLIS, C. and BOCHNER, A.P. '*Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject'*, in Denzin, N. and Lincoln, Y. (eds.) The Handbook of Qualitative Research. 2nd edn. London: Sage Publications Inc, pp. 733-768, 2000.

FISCHER, L. A.; LEITE, G. (organizadores) *O alcance da canção.* Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

MARCUS, George. *ETHNOGRAPHY IN/OF THE WORLD SYSTEM: The Emergence of Multi-Sited Ethnography* . Annu. Rev. Anthropol. 1995 p. 95-117.

MAIA, L. *Identifying a Brazilian songwriting habitus in 'Madalena', by Ivan Lins*. Bath: Bath Spa Research Program, 2019.

MAIA, Leandro. *Poetics of Song:Songwritting habitus in the creative process of Brazilian Music*. Tese de Doutorado Bath: Bath Spa University, 2019.

MOLINA, Sérgio. *A canção popular e o ensino de música no Brasil.* Música na Educação Básica., v. 5, p.88-99 . Brasília: 2013.

NADER, Alexandre. *Transmissão musical no cavalo-marinho infantil e na Nau-catarineta*. XV

Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro: 2005

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts.* University of Illinois Press. Urbana and Chicago: 1983 (new edition 2005)

O LIBERDADE. Direção: ANDREAZZA, Rafael e LANGIE, Cintia. Moviola Filmes. Pelotas: 2011.

RIBEIRO, ARAÚJO & QUEIROZ. *Transmissão musical em três grupos de cultura popular*. In XIII Encontro Regional Nordeste da ABEM. Teresina: 2016

ROSA, Luciana. *Os modelos interdisciplinares de Georgina Born aplicados aos processos de ensino e aprendizagem no choro.* In: COMUNICAÇÃO SIMPÓSIO CIÊNCIAS MUSICAIS: BORRANDO FRONTEIRAS DISCIPLINARES XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas – 2019.

SANDRONI, Carlos. *O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco.* Claves, n. 7, p. 63-70 . Paraíba, UFPB: 2009

SARAIVA, C. (2016). *A etnografia musical como meio de desenvolvimento artístico: um relato.Revista USP*, (111), 89-98.

SARAIVA, Chico. *"Violão-Canção: diálogos entre o violão e a canção popular no Brasil.* São Paulo: Edições Sesc, 2019.

STERNBERG, Robert J. Sternberg. *The Development of Creativity as a decision-making process*. In: SAWYER, K. Creativity and Development. p.91-138. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SPERB, Guilherme. *Núcleo da Cançãoo Ufpel: Cancionando a Academia*. In Simpósio de Processos Criativos. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas - 2019

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. *Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular.* Opus, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago.2017

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996

TOCA BRASIL. Entrevistado: Siba. Entrevistador: Edson Natale Publicado em 28/07/2020 – 11:02. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/toca-brasil/siba-toca-brasil. Acesso em 04/01/21.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares *Cadernos do Choro de Pelotas*. Pelotas: Editora da UFPEL,


X ENABET
Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

2017.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

PERFORMANCE E TRANSMISSÃO MUSICAL NO CONTEXTO DA VINTENA BRASILEIRA: CONTRIBUIÇÕES REFLEXIVAS SOBRE A FORMAÇÃO EM MÚSICA NA ATUALIDADE

GT "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Francisco Orniudo Fernandes Filho (UFPB)
nidofernandes@hotmail.com
Fábio Henrique Gomes Ribeiro (UFPB)
fabiomusica_fe@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho é parte de um estudo em desenvolvimento sobre as dimensões da performance e transmissão musical da Vintena Brasileira, orquestra de música instrumental criada no ano de 2003, baseada nas perspectivas da "Escola Jabour", nas ideias de "Música Universal" de Hermeto Pascoal, com atuação pautada na pesquisa e exploração/experimentação musical. Aqui o objetivo é discutir como alguns processos de performance e transmissão musical da Vintena Brasileira apontam para aspectos críticos e possíveis caminhos contra hegemônicos em torno da formação musical na atualidade. Para isso, tomamos como base uma pesquisa exploratória já conduzida com o grupo Vintena Brasileira, bem como os estudos sobre performance e transmissão musical, articulados com estudos voltados para a compreensão crítica de estruturas de formação musical hegemônicas. Os resultados iniciais destacam elementos provenientes da herança conceitual da "Escola Jabour" contidos nas práticas desta orquestra que nos remetem a uma proposta de performance e transmissão que se contrapõe a paradigmas hegemônicos do sistema-mundo moderno/colonial.

Palavras-chave: Vintena Brasileira. Performance Musical. Transmissão Musical. Decolonialidade. Formação Musical.

MUSIC PERFORMANCE AND TRANSMISSION IN THE CONTEXT OF THE VINTENA BRASILEIRA: REFLECTIVE CONTRIBUTIONS ON CURRENT MUSIC TRAINING

Abstract: This paper is part of an initial research about the dimensions of performance and musical transmission of Vintena Brasileira, an instrumental music orchestra created in 2003, based on the perspectives of "Escola Jabour", on the ideas of "Universal Music" by Hermeto Pascoal, and guided by research and musical exploration/experimentation. Here, It's aims to discuss how some performance and musical transmission processes of Vintena Brasileira point to critical and possible counter-hegemonic paths around musical education today. For this, it's based on exploratory research already conducted with the Vintena Brasileira group, as well as studies on performance and musical transmission, articulated with studies aimed at the critical understanding of hegemonic musical formation structures. The initial results highlight elements from the conceptual heritage of the "School Jabour" contained in the practices of this orchestra that lead us to a proposal of performance and transmission that opposes the hegemonic paradigms of the modern/colonial world-system.

Keywords: Vintena Brasileira. Musical Performance. Musical Broadcast. Decoloniality. Music Training.

Introdução

Os estudos sobre a performance e transmissão musical no contexto brasileiro, fundamentalmente aqueles produzidos no campo da etnomusicologia, têm apontado para uma diversidade de conceitos, práticas e das formas de construção e compartilhamento do conhecimento musical. Assim, as múltiplas possibilidades interativas em torno da música em distintos grupos culturais têm evidenciado um conjunto significativo de reflexões transdisciplinares sobre a formação musical para além dos contextos institucionais. Neste contexto, destacamos aqui, como campo de estudo e fonte inicial para o empreendimento de reflexões sobre a formação musical na atualidade, o grupo instrumental Vintena Brasileira.

A Vintena Brasileira é uma orquestra de música instrumental criada no ano de 2003 pelo pianista, compositor e arranjador André Marques. Atualmente composta por vinte e um musicistas, a orquestra dispõe em sua formação de instrumentos frequentemente encontrados em contextos de orquestras tradicionais e não só, a exemplo de violinos, violoncelos e flautas, bem como naipes de guitarras elétricas, naipe de metais, bandolim, sanfona, voz, instrumentos de percussão, entre outros. Como descrito em seu site oficial, a orquestra, embora tenha repertório com predominância de ritmos brasileiros, é adepta da "Música Universal"[1], na acepção do termo adotada por Hermeto Pascoal para descrever seu próprio sistema musical desenvolvido no Hermeto Pascoal & Grupo, no qual André Marques participa como pianista desde 1994.

Em consonância com o pensamento de Raphael Ferreira da Silva e Marcelo Gimenes (2017) podemos compreender o trabalho idealizado por André Marques, inclusive a Vintena Brasileira, como uma ramificação da *Escola Jabour* (em referência ao "laboratório" de pesquisa e exploração/experimentação musical situado na casa de Pascoal no bairro Jabour, localizado na periferia do Rio de Janeiro) tanto pela incorporação da linguagem estilística utilizada por Hermeto Pascoal quanto pelo desenvolvimento de um ambiente pedagógico não formal de transmissão e compartilhamento de conceitos, símbolos e códigos musicais, muitos dos quais foram gestados a partir dessa "escola".

Diante deste contexto, o presente artigo faz parte de trabalho de pesquisa em fase inicial, que

[1] 1 A informação consta no site do grupo. Disponível em: https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/vintena-brasileira. Acesso em: 3 de setembro de 2021.

busca compreender os processos criativos e de transmissão musical na Vintena Brasileira e suas implicações na performance musical do grupo, relacionando com características desenvolvidas a partir do conceito de música universal da Escola Jabour. Aqui, de forma mais específica, discutimos como alguns processos de performance e transmissão musical da Vintena Brasileira apontam para aspectos críticos e possíveis caminhos contra hegemônicos em torno da formação musical na atualidade.

Para isso, utilizamos os dados da pesquisa exploratória reunidos na vivência de um dos autores com o grupo musical. A base analítico interpretativa buscou articular os estudos da performance e transmissão musical com algumas perspectivas decoloniais, buscando descrever e discutir parte dos procedimentos que estruturam e orientam a performance e transmissão musicais da orquestra com vistas a dialogar com a necessidade de se debater e tecer contrapontos aos paradigmas estruturantes do sistema-mundo moderno/colonial que, não raro, regem a formação em música no Brasil. Assim, destacamos neste trabalho os estudos de Souza (2019; 2020), Ribeiro (2017; 2018), Cook (2006), Seeger (2008), bem como a voz dos sujeitos envolvidos direta e indiretamente nessa pesquisa, nomeadamente André Marques e Hermeto Pascoal, em articulação com o nosso objeto de pesquisa e as perspectivas da performance e da transmissão musical.

A Vintena Brasileira e seus processos de performance e transmissão

A Vintena Brasileira foi desenvolvida a partir de oficinas de ritmos brasileiros ministradas por Marques na cidade de Sorocaba-SP com estudantes egressos do Conservatório de Música de Tatuí-SP. Como proposta de estudo da linguagem dos ritmos abordados nas oficinas, o músico e professor paulistano criava composições e desenvolvia arranjos aos moldes do *método de corpo presente*, termo concebido por Itiberê Zwarg, contrabaixista do Hermeto Pascoal & Grupo. Este método, "fundado na intuição, na oralidade, na imprevisibilidade" (MÜLLER, 2010, p.171), se assemelha ao que Hermeto Pascoal utilizava durante a intensa rotina de ensaios no período de formação de seu grupo e foi adotado por André Marques no contexto da VB ao longo dos anos.

Nos encontros semanais o repertório era criado e arranjado na presença dos instrumentistas, que aprendiam suas partes de ouvido e executavam cada trecho coletivamente, sob a orientação de Marques. Desse modo, todos participavam do desenvolvimento das músicas desde a concepção e

eram estimulados a ouvirem uns aos outros de modo que pudessem se inserir de forma mais holística no grupo.

O resultado desejado dessa abordagem, portanto, é que cada musicista presente no processo, através da performance dos trechos musicais trabalhados, tivesse a oportunidade, para além de dominar sua própria parte a ser executada, de incorporar de forma intuitiva conceitos rítmicos, harmônicos, melódicos e de arranjo, uma vez que a escuta ativa se refletia na interação com os outros instrumentos participantes. Há, portanto, um enfoque coletivo no processo criativo que privilegia o sentir e a intuição (MARQUES, 2009), visto que cada integrante apreendia sua parte através da audição, descentralizando assim a partitura do processo performativo e de transmissão em causa. Depois que o material musical era apreendido de ouvido, cada instrumentista poderia escrever sua parte com o intuito de registrar para não esquecer posteriormente.

De acordo com André Marques em entrevista informal, era frequente a presença de público interessado em assistir às oficinas. Dessa maneira havia pouca distinção do que era uma atividade pedagógica ou uma performance, uma vez que cada encontro se transformava numa espécie de apresentação. Tal perspectiva vai ao encontro do que afirma Luan Sodré de Souza (2019) em sua pesquisa de doutorado, que discorre a respeito do fazer musical do coco de roda, na qual "o processo de ensino é basicamente o fazer musical. Ou seja, *aprende-se a fazer música fazendo*." (SOUZA, 2019, p. 186). Conforme o repertório se consolidava surgiu o desejo de criar um grupo com os integrantes da oficina, o que aconteceu rapidamente, segundo Marques, nascendo assim a Orquestra Vintena Brasileira.

Durante aproximadamente dez anos, de 2003 a 2013, a VB desenvolveu ensaios semanais abertos ao público na cidade de Sorocaba-SP. Os ensaios, realizados às quartas feiras, seguiam a concepção advinda dos procedimentos e conceitos da "Escola Jabour" e, a partir do repertório trabalhado nos encontros, três discos foram gravados – *De Baque às Avessas* (2008), *Labirinto* (2010) e *Bituca* (2015) – este último com arranjos adaptados ao contexto dessa orquestra com músicas de Milton Nascimento. Diante dos empecilhos de se gerir um grupo tão numeroso sem financiamento, inclusive com integrantes que residiam em diferentes cidades, devido ao alto custo e dificuldade de conciliar horários, após a gravação do disco *Bituca*, em 2013, os ensaios semanais se tornaram inviáveis.

Para a gravação do quarto disco do grupo *[R]Existir* (lançado em 2018), no qual este

pesquisador teve a oportunidade de participar no naipe de guitarras elétricas, André Marques experimentou um processo diferente do usual - registrou todo o material musical do disco previamente em partitura (em formato *pdf*) e em arquivos de áudio (em formato *midi*), enviou aos integrantes para que pudessem ouvir uma prévia, mesmo que crua e rudimentar das músicas, e agendou para Setembro de 2017 uma semana de imersão com os participantes do grupo em um sítio nas proximidades de Sorocaba a fim de ensaiar o repertório a ser gravado. No último dia, houve uma apresentação aberta a convidados.

Os ensaios se estendiam por toda manhã e tarde com intervalos para refeições, nas quais todos comiam juntos e trocavam experiências. Embora todos já tivessem contato com as músicas previamente, sobretudo em ensaios de naipes, a intensa vivência nessa semana buscou proporcionar um bom grau de familiaridade com o repertório trabalhado e com os arranjos de maneira geral. Às noites, findadas as atividades, a maioria dos integrantes, sobretudo os não residentes em Sorocaba, dormiam no sítio para reiniciar os trabalhos na manhã seguinte. No dia da apresentação, André Marques compôs uma abertura nos moldes do método de *corpo presente* que envolvia, além da peça musical, uma breve encenação dos integrantes para gerar surpresa à audiência.

Apesar do contexto de excepcionalidade de concepção do disco, em comparação aos outros, houve momentos nessa imersão de criação e transmissão a partir do método referido. Ou seja, percebe-se a iniciativa de manter sempre a espinha dorsal dessa formação ou da "escola" de base.

A performance e transmissão musical como possibilidades reflexivas em torno da formação musical

Os estudos da performance musical têm sido caracterizados por uma característica fundamentalmente transdisciplinar. Os estudos de Ribeiro (2017; 2018) destacam algumas vertentes mais comuns nesse conjunto de estudos, como a perspectiva sociológica, antropológica, linguística e cultural na pesquisa etnomusicológica, destacando "a natureza transdisciplinar do campo" (RIBEIRO, 2018, p. 271). Ainda, para além da compreensão inscrita no senso comum, buscamos enxergar a performance não apenas na perspectiva do instante da apresentação, mas como um processo que reúne aspectos socioculturais variados conferindo um "sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento" (QUEIROZ, 2005, p. 84).

Tomando as perspectivas de Cook (2006) como referência, para além da acepção musicológica que focaliza na execução do "texto musical", a performance é um processo no qual a significação é construída através do ato performático. Desse modo, a partir de uma acepção antropológica, podemos pensar uma abordagem da música "como princípio que evoca o passado, memórias comuns que garantem a existência de uma experiência coletiva" (CIRINO, 2005. p.89). Cook (2006) sugere, evocando uma terminologia relacionada ao teatro, que a performance pode ser encarada como um "script" em contraposição a noção anterior de "texto". Desse modo, trata-se de "uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana" (COOK, 2006. p. 12).

Essa concepção nos interessa na medida que a performance da Vintena Brasileira se constitui a partir de procedimentos com fortes componentes de intuição, escuta, improvisação e experiência coletiva na interação de seus componentes. Alejandro Madrid (2009) articula o conceito de performatividade para se chegar a uma compreensão além do que se entende no campo da *performance*, ao considerar a ideia de performatividade desde a ação da composição e não apenas na execução da obra pronta ou no evento em si.

Ainda, nos aproximando de uma abordagem etnográfica, dialogamos com Anthony Seeger (2008) no que se refere à etnografia da música, buscando, além do registro escrito dos sons, as relações com o entorno da sua criação, concepção e apreciação, dando relevância aos processos envolvidos no fazer musical como um todo, sobretudo nos desdobramentos e influências deste fazer musical. Portanto, "a etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música" (SEEGER, 2008, p. 239).

Com relação as maneiras de transmissão e fazer musical, em um país como o Brasil, importa discutir as colonialidades por trás desses processos. No artigo de Queiroz (2020), o pesquisador nos aponta caminhos para uma reflexão sobre a herança de procedimentos coloniais e a necessidade de se (re)pensar o ensino da música no contexto das instituições de nível superior. Nesse sentido, Queiroz e Marinho (2007) destacam as interseções da Etnomusicologia e Educação Musical e como a compreensão do processo de transmissão pode contribuir no entendimento mais abrangente da prática musical. Essa concepção muito nos interessa, uma vez que, também em conformidade com as perspectivas de Nettl (1992), "o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de

grande importância para entendimento daquela música" (NETTL, 1992, p. 3).

Diante da articulação entre os estudos da performance com a necessidade de compreensão dos processos de transmissão da Vintena como possibilidade crítico reflexiva sobre dimensões hegemônicas da formação musical, encontramos um significativo aporte no estudo de Souza (2020). Souza (2020) apresenta uma discussão acerca do conceito de sistema-mundo colonial e da tradução dos paradigmas hegemônicos, de origem eurocêntrica, impostos a partir do "mito da modernidade" (p. 253) nas práticas e, sobretudo no âmbito do ensino, performance e transmissão de música da contemporaneidade. Dentre tais aspectos, destacamos os seguintes: "paradigma da escrita ou da música escrita"; "paradigma da fragmentação", "paradigma da visão estética ou da música pura"; "paradigma da linearidade ou da dicotomia entre a preparação e a apresentação".

Assim, tomando como base tais perspectivas reflexivas, discutimos a seguir alguns desdobramentos desses paradigmas na prática da Vintena Brasileira, de modo a ressaltar o viés contra hegemônico de fazer e pensar a performance e transmissão musical da referida orquestra, pois na medida em que desafia os moldes forjados pelo sistema-mundo moderno/colonial nos aponta caminhos mais holísticos e plurais para pensarmos a formação em música na contemporaneidade, em uma perspectiva decolonial.

A herança conceitual da Escola Jabour e as perspectivas contra hegemônicas

Visto que a orquestra Vintena Brasileira se originou a partir de atividades pedagógicas nos interessa o diálogo com estudos que contemplem as relações entre a transmissão musical e suas possíveis implicações no fazer musical e na performance. Destacamos elementos provenientes da herança conceitual da "Escola Jabour" contidos nas práticas desta orquestra que nos remetem a uma proposta de performance e transmissão que se contrapõe a paradigmas hegemônicos do sistema-mundo moderno/colonial. Vejamos:

- O estímulo à **intuição** e ao ato de "**sentir**" como componentes anteriores à racionalização de conceitos musicais. Conforme afirma Hermeto Pascoal, "a teoria é o saber, a teoria não é o sentir, ninguém sente através da teoria. Você tem que sentir pra usar a teoria." (PASCOAL, 2017). Essa perspectiva do sentir vai de encontro ao projeto de viés hegemônico moderno que interpreta, através do paradigma racionalista, o conhecimento científico ocidental como o único tipo de conhecimento

válido em detrimento dos demais;

- A presença constante da **oralidade** como método de transmissão do material musical a ser desenvolvido nos ensaios: de acordo com André Marques, cada musicista deveria apreender suas partes de ouvido, incorporá-las e interpretar nos seus instrumentos cada um à sua maneira, por vezes utilizando o recurso de cantar as partes para incorporá-las antes de tocar;

- **Ouvir** como parte indispensável do tocar: o desenvolvimento de uma relação sistêmica com a música, menos fragmentada que permita ao musicista perceber a música como um todo, em contexto, ao invés da preocupação exclusiva com a interpretação do seu trecho de maneira individualizada. Segundo Marques "Se a pessoa tá prestando atenção nessa hora da criação ele (sic) já vai saber qual o papel dele no todo, não só a parte que ele tá fazendo" (MARQUES, 2009);

- O fazer musical como **princípio** e como **processo**: nos ensaios as músicas eram desenvolvidas, arranjadas, ganhavam forma e vida conforme eram executadas e incorporadas pelos musicistas através da própria performance na presença de uma audiência, sempre ressaltando a primazia da percepção, intuição e do sentir. Essa diluição da noção dicotômica entre ensaio/preparação e apresentação pode ser entendida como uma contraposição ao "paradigma da fragmentação e da linearidade" (SOUZA, 2020, p. 258) presente na perspectiva da modernidade/colonialidade cuja preocupação é frequentemente voltada para o resultado evidenciado na hora da apresentação, relegando aos ensaios uma condição de menor importância ou de mera preparação para o "grande dia", sendo esta última perspectiva associada ao "paradigma de visão estética ou da música pura". Está, portanto, na fruição e no próprio fazer musical o princípio organizador das atividades da orquestra;

- A importância dada à **coletividade** e à **vivência** desde os processos criativos: a participação de todos os integrantes do grupo no processo de concepção, arranjo e desenvolvimento do repertório ao longo dos ensaios semanais gerando, portanto, um sentimento de pertencimento e comunidade, uma vez que pessoas de diferentes *backgrounds* e bagagens musicais convivem, participam e contribuem através de suas subjetividades, incompletudes e formas particulares de vivenciar e experienciar o fazer musical. Entendendo a lógica da incompletude aqui interligada com a ideia de formação contínua e de sobreposição de experiências, uma vez que, segundo Souza (2020) "somos formados à medida que temos novas experiências e elas continuarão acontecendo." (SOUZA, 2020, p. 261);

- Utilização da **escrita** como uma ferramenta auxiliadora para fins de registro para a posteridade, ou como sugere Souza (2020), uma tecnologia da área da música. Desse modo "a escrita passa a ser o registro daquela música que já está sendo tocada." (SOUZA, 2020, p. 260). Embora se utilize do registro de partituras, este não era o princípio orientador das performances da orquestra;

- A presença da pesquisa sobre **ritmos brasileiros**, sobretudo **nordestinos**, tais como baião, frevo, maracatu de baque solto e baque virado, catira, caboclinho entre outros. Esta pesquisa ensejou, inclusive, a publicação de um livro sobre o tema escrito por André Marques em coautoria com integrantes do seu sexteto dentre os quais três fizeram parte da Vintena Brasileira (Fúlvio Morais, Guilherme Fanti e Marcel Bottaro).

Considerações finais

Neste artigo nos propomos discutir como alguns processos de performance e transmissão musical da Vintena Brasileira apontam para aspectos críticos e possíveis caminhos contra hegemônicos em torno da formação musical na atualidade. Assim, cientes do viés transdisciplinar do campo dos estudos da performance, buscamos elucidar não apenas uma reflexão sobre o fato musical em si, mas também sobre outros elementos que envolvem processos performativos e suas práticas de transmissão, abarcando assim os sujeitos envolvidos em seus contextos e como os conceitos de prática e transmissão musicais da "escola Jabour" têm impactos significativos na performance do grupo.

Como vimos a partir do caso da Vintena Brasileira, a ideia de performance aqui abordada compreende significações para além do senso comum, na medida em que rompe com paradigmas forjados pelo sistema-mundo colonial, que englobam, sobretudo, a área da formação em música na contemporaneidade e a própria noção de performance também inscrita no *modus operandi* desse paradigma. Ou seja, na contramão dos conceitos que se fundamentam no par modernidade/colonialidade e expostos ao longo deste trabalho, as experiências elencadas no contexto da Vintena Brasileira nos convidam a pensar nas múltiplas possibilidades de se conceber a atividade musical sem pretensões hegemônicas, mas sim de cultivar práticas regidas por uma espécie de *paradigma comunitário*, ideia esta que pretendemos aprofundar nas próximas etapas de nossa pesquisa.

Referências

BITUCA. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2015. (CD)

CIRINO, Giovanni. Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

De Baque às Avessas. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2008. (CD)
Labirinto. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2011. (CD)

MARQUES, André. Andre Marques Sexteto: Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros. 1ª edição. Sorocaba-SP: O autor, 2018.

MARQUES, André. Entrevista pelo show da Vintena Brasileira concedida ao programa Instrumental Sesc Brasil, em 17 de junho, 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=acUV0tml-lM. Acesso em 5 de setembro, 2021.

MARQUES, André. Entrevista pelo show da Vintena Brasileira concedida ao programa Instrumental Sesc Brasil, em 17 de junho, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IiD_p3csDYU&ab_channel=InstrumentalSescBrasil. Acesso em 5 de setembro, 2021

MÜLLER, Vânia Beatriz. *Indivíduo músico, música universal*: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. 249 p. Tese de Doutorado em Ciências Humanas.

NASCIMENTO, D. *"A minha religião é a música".* Revista Continente. Disponível em (https://revistacontinente.com.br/edicoes/203/-a-minha-religiao-e-a-musica-). 2017

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. Music education: sharing musics of the world. Seul: ISME, 1992.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros. 2005. Tese de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. In: *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62–88, 2017.

[R]Existir. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2018. (CD)

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular.* Revista Música Hodie, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 270-285, 2018. Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 270-285

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa*. 2017. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. 16

SEEGER, Anthony. *"Etnografia da Música."* In: Cadernos de Campo, v17, n17, São Paulo, 2008. . Why Suyá Sing – A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SILVA, Raphael Ferreira da; Gimenes, Marcelo. *Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-25

SOUZA, Luan Sodré de. *Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial a partir dos sambas do Recôncavo Baiano*. Revista da Abem, v. 28, p. 249-266, 2020.

SOUZA, Luan Sodré de. *Educação musical afrodiaspórica*: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

REFLEXOS DA COLONIALIDADE: EXCLUSÕES NA GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GT "ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE"

Nira Azibeiro Pomar (UDESC)
nirah.musica@gmail.com

Resumo: Entre silenciamentos e exclusões, estão as músicas não contempladas no currículo da graduação em Música. As ausências são alguns dos frutos da colonialidade na universidade. Este texto tem por objetivo fomentar as reflexões sobre a colonialidade e suas consequências no ensino superior de Música. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica. A diversidade musical é um dos pontos principais de ruptura decolonial na graduação em Música. A reformulação do currículo e da prova de habilidades musicais exigida para o acesso ao curso são caminhos possíveis de ruptura.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Graduação em música. Diversidade musical. Acesso ao ensino.

Reflections of coloniality: exclusions in undergraduate music

Abstract: Among silencing and exclusions, there are songs that are not included in the undergraduate music curriculum. Absences are some of the fruits of coloniality at the university. This text aims to promote reflections on coloniality and its consequences in higher education in Music. The methodology used was bibliographic research. Musical diversity is one of the main points of decolonial rupture in Music graduation. The reformulation of the curriculum and the proof of musical skills required for accessing the course are possible paths for rupture.
Keywords: Ethnomusicology. Undergraduate courses in music. Musical diversity. Education access.

Entre sons e silêncios

Como falar sobre o que é silenciado, invisibilizado ou excluído em um curso de formação superior em Música no Brasil? Como falar das ausências? A ideia de falar de músicas que estão além dos muros e não encontram espaço de legitimação dentro da universidade surgiu durante minha pesquisa de Mestrado, ao refletir sobre as músicas que são legitimadas no ambiente acadêmico.

E por quê falar sobre as ausências? Por que falar sobre o que não se vê e não se escuta no curso de graduação em Música? Por que trazer à tona um tema tão incômodo e polêmico? Porque as rupturas precisam acontecer: as dores causadas pelos apagamentos não podem mais ser ignoradas.

Para falar de músicas (e pessoas) que não entram na universidade, no mínimo também precisamos falar sobre colonialidade, epistemicídio, relações de poder e questões socioeconômicas e raciais, que são determinantes para o acesso ao ensino superior. Embora esta temática já venha sendo abordada e debatida há alguns anos em congressos, artigos, teses e dissertações, tanto na

Etnomusicologia como na Educação Musical, as mudanças concretas ainda são pontuais e necessitam ser multiplicadas.

Neste sentido, a construção deste texto tem por objetivo fomentar as reflexões sobre a colonialidade e suas consequências no ensino superior de Música, algo necessário e urgente para a proposição imediata de ações concretas de inclusão. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e os termos pesquisados foram "colonialidade no ensino superior de Música".

Colonialidade no ensino superior de Música

No fim do século passado, Travassos (1999) apontava que o acesso ao ensino superior em Música era privilégio das camadas beneficiadas que podiam pagar por um curso preparatório ou professor particular, a fim de passar na seleção do vestibular. Apesar dos avanços ocorridos até hoje, especialmente através de ações afirmativas, como as políticas de cotas raciais e sociais, a desigualdade ainda é gritante: a entrada e, principalmente, a permanência em um curso de formação universitária em Música não é para todos.

Fazendo uma rápida busca nos *websites* das universidades públicas brasileiras que oferecem o curso de graduação em Música[1], é possível detectar que a maioria ainda exige, além da prova geral do vestibular, a aprovação em um teste de conhecimentos específicos, com leitura de partituras e questões de teoria e história da música de um lugar e período específicos — a música clássica europeia (normalmente chamada de música *erudita*), deixando de fora (da prova e da universidade) os conhecimentos sobre muitas outras músicas.

Segundo Santos (2018), democratizar o acesso ao ensino universitário envolve questionar o próprio conhecimento que é transmitido e o modo como é transmitido:

> A avaliação crítica do acesso e, portanto, dos obstáculos ao acesso — como, de resto a discussão das áreas da extensão e da ecologia de saberes — deve incluir explicitamente o carácter colonial da universidade moderna. A universidade não só participou na exclusão social das raças e etnias ditas inferiores, como teorizou a sua inferioridade, uma inferioridade que estendeu aos conhecimentos produzidos pelos grupos excluídos em nome da prioridade epistemológica concedida à ciência. As tarefas da democratização do acesso são, assim,

[1] Algumas das universidades que aplicam prova de Habilidades ou Conhecimentos Específicos para admissão nos cursos de graduação em Música, de acordo com busca realizada nos *websites* em outubro de 2021: UDESC, UECE, UEMG, UFAC, UFES, UFG, UFJF, UFMG, UFMS, UFMT, UPA, UFPB, UFPE, UFPR, UFRGS, UFRJ, UFRN, UFSM, UFU, UNB, UNESP, UNESPAR, UNICAMP, UNIRIO, USP.

> 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. 637-638).

Universidade deveria ser um lugar que incluísse a multiplicidade de visões e pensamentos, de modo que a formação universitária em Música contemplasse de maneira ampla a diversidade musical. Entretanto:

> O ensino formal de música, na maior parte do mundo, centra-se quase exclusivamente na tradição musical da Europa Ocidental, comummente [sic] chamada de "música clássica" ou "erudita". Isto deve-se a um ciclo contínuo de reprodução e da cristalização do modelo de ensino característico do Conservatório de Paris. (REIS; DUARTE, 2018, p. 9).

A educação musical resultante do modelo conservatorial, de acordo com Shifres e Gonnet (2015), teria dois objetivos: formar músicos altamente especializados e formar ouvintes receptivos às condutas desses músicos (SHIFRES; GONNET, 2015, p. 63). Nesta mesma linha, Travassos afirmava que parte dos egressos da escola de Música constituiria o grupo dos que serão reconhecidos socialmente como músicos profissionais, enquanto outra parte acabaria formando o grupo de "consumidores sofisticados", também produzidos pelo sistema. (TRAVASSOS, 2005, p. 13).

Além do caráter conservatorial, Silva (2005) aponta que a universidade no Brasil é concebida como um projeto de educação baseado em "saberes universais":

> […] o curso superior de Música adquire no Brasil características mistas de *conservatório* – com sua ênfase no trabalho técnico, individualizado, e na transmissão de tradições – e de *universidade*, remetendo à concepção desta como continuidade do projeto de educação liberal (v. Hirst, 1973; Barnett, 2003), que expõe o aluno a uma série de saberes considerados universais. (SILVA, 2005, p. 94).

Tomar parte da música produzida na Europa ocidental como um saber universal e absoluto é o traço mais forte da colonialidade na música, e não é incomum o apagamento ou a inferiorização das músicas "não eruditas" no espaço universitário, especialmente nos currículos da graduação em Música. No caso dos Bacharelados em instrumento de orquestra, este traço é ainda mais evidente.

Colonialidade, de acordo com Queiroz (2017), "é a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação" (QUEIROZ, 2017, p. 136).

Segundo Quijano (1992), ainda que o colonialismo político tenha sido supostamente "eliminado", a relação entre a cultura europeia e as demais continua sendo uma relação de dominação

colonial; os colonizadores impuseram seu próprio padrão de produção de conhecimento e ter acesso a este conhecimento se converteu em um modo de participar do poder. O processo de colonização suprimiu a diversidade e a própria identidade dos povos colonizados; sua cultura foi "substituída", conforme também apontam Shifres e Gonnet (2015):

> [...] a educação musical fez parte do processo evangelizador, cuja expressão máxima foi alcançada nas reduções franciscanas e, principalmente, jesuítas. Por esta razão denominamos este primeiro modelo de Educação Musical no processo colonial como *Modelo Jesuíta*. A ação primária deste modelo consiste então na substituição de todo vestígio musical pré-existente. Assim se substituíram os objetos materiais da música – especificamente os instrumentos musicais – negando a vinculação entre a música e o entorno vertebrador das expressões sonoras das culturas vernáculas. Do mesmo modo, foram impostos a organização dos saberes (em teóricos e práticos), próprios do conhecimento musical da Europa medieval, e os modos de circulação musical (com a partitura como forma privilegiada de difusão) e de execução (através de organismos musicais hierárquicos em eventos de caráter apresentacional). Deste modo, o modelo jesuíta promoveu modos de fazer música nos quais *uns fazem e outros escutam*, onde o conhecimento se encontra em um texto que serve de base para a aprendizagem do dogma musical. (SHIFRES; GONNET, 2015, p. 55, tradução minha).[2]

Como se percebe, "não é possível desvincular os epistemicídios da própria colonização: o conquistador inferioriza, oprime e, por fim, apaga a identidade do conquistado, impondo seu conhecimento como único e universal." (POMAR, 2020, p. 42). O processo que suprimiu a própria ontologia da música dos povos originários deste continente foi marcado pela imposição de uma cultura musical escrita (SHIFRES; GONNET, 2015).

Assim, é possível afirmar que a colonialidade está presente nas estruturas, instrumentos, cânones e repertórios, está presente no modo de pensar, ver e entender a música, está presente na escrita, na teoria, no modo como se ensina, nas relações hierárquicas que se estabelecem entre estudantes e professores ou mesmo entre os próprios estudantes.

[2] […] la educación musical formó parte del proceso evangelizador, cuya expresión más acabada se alcanzó en las reducciones franciscanas y, principalmente, jesuitas. Por esta razón denominamos este primer modelo de Educación Musical en el proceso colonial como *Modelo Jesuita.* La acción primaria de este modelo consiste entonces en la sustitución de todo vestigio musical preexistente. Así se sustituyeron los objetos materiales de la música – específicamente los instrumentos musicales – negando la vinculación entre la música y el entorno vertebrador de las expresiones sonoras de las culturas vernáculas. Del mismo modo fueron impuestos la organización de los saberes (en teóricos y prácticos), propios del conocimiento musical del medioevo europeo, y los modos de circulación musical (con la partitura como forma privilegiada de difusión) y de ejecución (a través de organismos musicales jerárquicos en eventos de carácter presentacional). De este modo, el modelo jesuita promovió modos de hacer música en las que *unos hacen* y *otros escuchan*, donde el conocimiento se halla en un texto que sirve de base para el aprendizaje del dogma musical. (SHIFRES; GONNET, 2015, p. 55).

Diversidade musical no currículo da graduação em Música (ou a falta de)

Sendo o Brasil um país de proporções continentais, é notável sua diversidade cultural, do sul ao norte, com variadas manifestações tradicionais e uma infinidade de músicas populares. Assim, falar sobre ausências musicais na formação universitária em Música vai muito além de gêneros como funk, rap ou samba, por exemplo.

De acordo com Queiroz (2020, p. 165), "a música chegou à universidade trazendo consigo a mesma colonialidade que estabeleceu sua institucionalização no território nacional", de modo que ainda hoje as referências no curso de graduação em Música, de maneira geral, continuam centradas na música europeia de um determinado período; sequer se estuda a música feita na Europa atualmente ou as músicas de outras partes do mundo ou mesmo do Brasil. Além disso, percebe-se que:

> Em geral, as músicas tradicionais, indígenas e afro-brasileiras, entre outras tantas músicas não-europeias (ou não concebidas de acordo com o sistema tonal), quando encontram brechas, acabam entrando na universidade como objeto de pesquisa ou como "curiosidade" em alguma matéria teórica. Mesmo quando entram como repertório nas Práticas de Conjunto, são vistas e estudadas sob a ótica e as teorias eurocêntricas, como se destituídas de uma teoria própria. (POMAR, 2020, p. 85).

A imposição da cultura musical escrita como sinônimo de saber musical mantém à margem da universidade tanto as tradições orais como os "músicos práticos" - pessoas que trabalham diariamente e diretamente com música, mas não leem partitura.

As questões étnico-raciais, de gênero e sociais têm relação direta com o conhecimento musical produzido, reconhecido e legitimado pelas universidades e é possível afirmar que a maioria das músicas aceitas na universidade e que têm espaço não apenas nos corredores, mas também nas salas de aula, é feita por homens brancos de uma determinada classe social. Vale frisar que:

> A hegemonia de raça e gênero na Música ainda é pouco problematizada. Os repertórios e as referências teóricas são majoritariamente masculinos e brancos. A presença feminina e de pessoas trans ainda provoca surpresa e os padrões masculinos e binários raramente são questionados. (POMAR, 2020, p. 90).

Quando a presença é rara, a ausência é evidente e escancara os fatos diante da gente:

> […] as ausências apontam para realidades invisibilizadas, para conhecimentos não legitimados, não reconhecidos, mantidos à margem: marginalizados. As ausências expõem os ausentes, as pessoas que são mantidas à margem, não só da universidade, mas também da sociedade. (POMAR, 2020, p. 86).

São muitas as músicas invisibilizadas e não legitimadas no currículo da graduação em Música. Segundo Queiroz (2011, p. 20), "considerar a diversidade significa reconhecer as várias músicas como legítimas". Porém, isso envolve igualmente a legitimação de outras formas de pensar, ensinar e aprender.

Conforme também aponta o autor, "para a real inclusão de uma diversidade de músicas no âmbito da educação formal é preciso que, além dos repertórios, sejam também incorporadas estratégias de formação, maneiras distintas de organizar e trabalhar com conhecimentos e saberes musicais." (QUEIROZ, 2017, p. 154). Ou seja:

> trazer manifestações populares para dentro da universidade implica dispensar as lentes eurocêntricas, que enxergam como "outras músicas" todas aquelas que não se encaixam nos moldes paradigmáticos, pois reconhecer as "outras músicas" como legítimas pressupõe a legitimação de outras formas de pensar, ensinar e aprender. (POMAR, 2020, p. 90).

Repensar a formação universitária em Música é possível?

Há espaço para todas as músicas no curso superior de Música? Qual é o grande obstáculo para a entrada de músicas "não eruditas" ou não canônicas na universidade? O que impede a quebra desse paradigma? Considerando que as estruturas são mantidas pelas relações de poder que se estabelecem nas instituições, podemos encontras algumas pistas:

> A música erudita ocidental sempre foi uma arte restrita a diferentes tipos de elite (econômica, educacional, intelectual, artística, entre outras) se considerarmos o limitado público que, de alguma forma, teve ou tem acesso a esse tipo de expressão cultural. Assim trata-se de uma manifestação artística para poucos [...]. (QUEIROZ, 2020, p. 172).

Não apenas o público é limitado a uma elite, mas o próprio acesso à formação é limitado. É preciso romper de vez com o paradigma vigente para tomarmos um novo rumo, sem negar o conhecimento construído até aqui, mas incluindo, agregando e possibilitando outras construções e existências.

Em artigo recente, Queiroz (2020, p. 175) apresenta "proposições analíticas que podem subsidiar práticas decoloniais na educação superior em música do Brasil", dentre as quais sugere a concepção e implementação de novas estratégias de formação e de organização curricular a partir da diversidade musical. Neste tópico, o autor aponta que, apesar de avançarmos com a criação dos cursos de música popular ao longo das últimas décadas, "o que se percebe é apenas uma substituição de

repertórios e saberes que trocam a música erudita pela popular." (QUEIROZ, 2020, p. 180). As lentes, os parâmetros e os processos continuam sendo eurocêntricos.

Concordo com as observações do autor sobre o avanço inegável que é a criação destes cursos e também concordo que, sem mudar o jeito de ensinar, não podemos "criar rupturas decolonais na educação superior em música" (QUEIROZ, 2020, p. 180).

Abrir as portas da universidade para todas as músicas possibilita a abertura para todas as pessoas, quebrando um ciclo que se mantém fechado em si mesmo: a música feita na academia é consumida na academia e as barreiras vão se tornando intransponíveis para quem "é de fora".

É preciso diminuir as distâncias entre a universidade e a comunidade. Abolir o teste de habilidades específicas no vestibular de Música é um passo tão importante quanto polêmico. Há quem diga que "vai cair o nível do curso" (POMAR, 2020, p.75), mas que parâmetro é esse que quer nivelar na entrada, ao invés de oportunizar que os estudantes tenham tempo e espaço para aprender durante sua formação na universidade?

Por outro lado, há a defesa de uma grande reformulação na prova de habilidades musicais, que poderia favorecer o acesso de pessoas e músicas geralmente excluídas no processo de seleção do vestibular. Para além das barreiras de entrada, uma questão que merece ser aprofundada em estudo posterior diz respeito à evasão nos cursos de graduação em Música, pois não basta abrir a porta, é necessário garantir condições para a permanência.

É possível, é necessário e é urgente repensar a formação universitária em Música no Brasil. Afinal, conforme afirma Queiroz (2020, p. 187), "É hora de assumirmos coletivamente, pela conjunção da riqueza das nossas diferenças, o compromisso de construir uma educação decolonial em música nas universidades do Brasil.".

Por fim, em tempos em que a própria ciência é questionada por quem deveria garantir sua viabilidade financeira, constrruir uma educação decolonial é uma questão de sobrevivência.

Referências

POMAR, Nira Azibeiro. No hall do departamento de música: uma etnografia com estudantes de graduação em música da UDESC. Rio de Janeiro, 2020. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil?. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153-199, jan./jun. 2020. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3536. Acesso em: 20 ago. 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Diversidade musical e ensino de música. *Educação Musical Escolar*, Rio de Janeiro, ano 21, n. 8, p. 17-23, jun. 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: analises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da Abem*, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726/501. Acesso em: 28 fev. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

REIS, João Gomes; DUARTE, Pedro. O currículo, a educação musical e as realidades individuais de cada estudante: um ensaio em defesa da inclusão cultural no ensino de música. *Revista da Abem*, v. 26, n. 41, p. 5-20, jul./dez. 2018. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/viewFile/765/520. Acesso em: 04 set. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Construindo as Epistemologias do Sul*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SHIFRES, Favio; GONNET, Daniel. Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, La Plata, v. 3, n. 2, p. 51-67, 2015.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical*: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Rio de Janeiro, 2005. 300 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

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.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

UM TOQUE DE FOLE: O MESTRE SANFONEIRO ZÉ ARAÚJO E SUA HISTÓRIA DE VIDA NA MÚSICA POPULAR DO SERTÃO BAIANO.

GT 09 | ETNOMUSICOLOGIA, FORMAÇÃO MUSICAL E DECOLONIALIDADE

Aaron Roberto de Mello Lopes (Universidade Estadual de Feira de Santana)
aaronmlopes@gmail.com
Victória Marques Conceição (Universidade Estadual de Feira de Santana)
vmarques9834@gmail.com

Resumo: O presente artigo é fruto de uma pesquisa desenvolvida na Iniciação Científica (FAPESB) intitulada "Que Cancioneiro é esse? Contos e canções de contadores de histórias do Portal do Sertão", no qual o principal mestre da tradição foi o sanfoneiro Zé Araújo. Esta pesquisa teve como objetivo investigar os processos que envolvem a oralidade e as histórias de vida compartilhadas pelos mestres da tradição, tendo como metodologia principal realização de entrevistas narrativas. Pretendeu-se também, a partir de um olhar voltado para à Etnomusicologia, investigar histórias de vida dos músicos e histórias cantadas ou que tem um trecho de canção em seu enredo, narrativas que são circuladas por meio do cancioneiro popular. Nesse sentido, ao entrevistar e acompanhar de perto a história de vida e a carreira do mestre Zé Araújo, foi possível entender melhor como é a realidade de ensino e de aprendizagem dos mestres sanfoneiros através da oralidade e do autodidatismo, bem como os percalços e dificuldades que os sanfoneiros tradicionalmente enfrentam para seguir sua carreira como músico profissional.

Palavras-chave: História de vida; Processos de ensino-aprendizagem, decolonialidade, músicos populares.

Abstract: This article is the result of a research developed in Scientific Initiation (FAPESB) entitled "What Song is this? Tales and songs by storytellers from Portal do Sertão", in which the main master of the tradition was the accordion player Zé Araújo. This research aimed to investigate the processes involving orality and life stories shared by the masters of tradition, having as main methodology the realization of narrative interviews. It was also intended, from a look turned to Ethnomusicology, to investigate the musicians' life stories and stories sung or that have a piece of song in its plot, narratives that are circulated through popular song. In this sense, by interviewing and closely following the life story and career of master Zé Araújo, it was possible to understand the reality of teaching and learning of accordion masters through orality and self-taught, as well as the setbacks and difficulties that accordion players traditionally face to pursue their career as a professional musician.

Keywords: Life History; teaching-learning processes; Decolonization; popular musicians.

1. Introdução: O "Cacimba de Histórias" e a importância da oralidade na decolonização dos saberes acadêmicos.

O presente trabalho é fruto da realização de uma pesquisa de iniciação científica, realizada no âmbito do Projeto "Cacimba de Histórias: Vidas e Saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia", que tem como objetivo geral investigar as histórias de vida de contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia, a fim de construir intercâmbios entre os saberes tradicionais e o conhecimento acadêmico relacionados aos repertórios e à performance das tradições orais e da cultura popular.

O "Cacimba" é um projeto multidisciplinar que engloba pesquisadores e pesquisadoras das áreas de letras, educação, música e cultura de diversas universidades baianas (UEFS, UNEB, UNILAB, UFSB) e busca, através de várias metodologias de pesquisa, contactar e convidar alguns mestres populares do saber[1] a transmitir seus conhecimentos, músicas, histórias contadas e histórias de vida. No âmbito dessa pesquisa e desse artigo, apresentamos a história de vida e trajetória profissional do mestre sanfoneiro Zé Araújo buscando discutir o quanto essa trajetória pode enriquecer o conhecimento sobre: processos de ensino-aprendizagem musical através da oralidade de músicos do sertão baiano; a dificuldade histórica de acesso de músicos populares aos meios de formação acadêmica; A necessidade de emigração de músicos nordestinos para o sudeste, durante boa parte do século XX; e os percalços da vida de músico profissional na sociedade e na indústria fonográfica.

[1] Sobre a conceituação do termo "mestre do saber", coadunamos da definição de Carvalho *et ali*. Para estes, "vale esclarecer que, quando se fala em "mestres" dos saberes tradicionais, está se referindo a pessoas que detém o conhecimento em suas respectivas áreas de atuação, porém sem ter constituído qualquer tipo de formação acadêmica **ou quando, havendo formação acadêmica, esta não é preponderante para o reconhecimento do saber constituído por estes mestres** (*grifo nosso*)" (2016, p.203).

Para tanto, a pesquisa utiliza como método principal a catalogação de dados a partir de entrevista narrativa etnográfica, tendo como base os estudos em história oral, que pode ser resumidamente definida como sendo:

> Um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas), podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc. à luz dos depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam. (ALBERTI, 2013, p.24).

Nesse sentido, a história oral, constituída academicamente mais como método de pesquisa do que como área de conhecimento (ALBERTI, 2013), busca, através da oralidade, documentar e registrar histórias de vida, fatos históricos, conjunturas políticas e culturais visando ampliar o conhecimento sobre eventos passados e seus reflexos no presente. Portanto, segundo Meihy e Holanda "ela é sempre uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva" (2019, p.17).

No seu livro "O trabalho do antropólogo: Olhar, ouvir, escrever" Roberto Cardoso de Oliveira explanou os conceitos sobre o Ouvir, Olhar e Escrever, que são fundamentais na trajetória do pesquisador. O olhar, que não seria apenas ver, mas é algo "capturado pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade" (OLIVEIRA, 1996 p. 15). Ao analisar e investigar, tomando como base o conhecimento oral, é preciso estar atento ao ouvir e, ao escrever, ter a sensibilidade quanto ao manejo desses registros. Isso se liga de forma conectiva com a etnomusicologia, que busca, dentre outras coisas, estudar a relação da música com a cultura e a análise de suas subjetividades por meio desta. Essa subjetividade pode ser encontrada nas canções feitas pelos mestres e mestras ou até mesmo em canções do seu conhecimento popular, na qual as mesmas relatam vivências e, por fim, acabam revelando muito de si nas entrelinhas.

A busca por ouvir e reverenciar as histórias de vida e, no caso dessa pesquisa, a trajetória musical dos mestres populares do saber é também uma maneira de decolonizar

o saber científico e, principalmente, a maneira como o conhecimento é produzido/discutido nas universidades brasileiras. Segundo Carvalho *et ali*:

> Desde a implantação do ensino superior no Brasil no século XIX, as instituições universitárias enquadraram-se em um molde para seleção e transmissão de conteúdos importado inteiramente da tradição europeia ocidental moderna. (...) a cópia desse padrão ocidental forneceu a base conceitual para a fundamentação dos processos de transmissão de conhecimento e foi responsável pela seleção de conteúdo curricular a ser ministrado nacionalmente. Sua utilização não somente levou à exclusão de diversos modos de saber, fazer e sentir próprios dos povos tradicionais (ligados, em maior ou menor grau, a processos informais e de transmissão oral de ensino-aprendizagem), como também de pessoas que, mesmo com o notório domínio em suas áreas de atuação, não fossem portadoras de graus e/ou títulos acadêmicos. (CARVALHO *et alli*, 2016, p.201)

Ampliando essa análise, Grosfogel (2016) discute sobre como o processo de construção do conhecimento acadêmico foi moldado, historicamente, através da realização de quatro formas de genocídio/epistemicídio de culturas não hegemônicas. Segundo o autor:

> Nas universidades ocidentalizadas, o conhecimento produzido por epistemologias, cosmologias e visões de mundo "outras", ou desde geopolíticas e corpos políticos do conhecimento de diferentes regiões do mundo considerados como não ocidentais com suas diversas dimensões espaço/temporais, reputados "inferiores" em relação ao conhecimento "superior" produzido por uns poucos homens ocidentalizados dos cinco países, conformam o cânone do pensamento nas humanidades e nas ciências O conhecimento produzido a partir das experiências sócio-históricas e concepções de mundo do Sul global – também conhecido como mundo "não ocidental" – é considerado inferior e é segregado na forma de "apartheid epistêmico" (Rabaka, 2010) do cânone de pensamento das disciplinas das universidades ocidentalizadas. Mais ainda: o conhecimento produzido por mulheres (ocidentais ou não ocidentais) é também visto como inferior e fora do elenco do cânone do pensamento. As estruturas fundacionais do conhecimento das universidades ocidentalizadas são epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo. (GROSFOGUEL, 2016, p. 27/28)

Na área de música, Esse fato é ainda mais notável devido à tradição de ensino conservatorial das universidades e espaços de formação musical. Segundo Queiroz (2017) a consolidação dos saberes acadêmicos, em música, se deu através de processos de dominação e exclusão. Nesse sentido, a tradição de ensino conservatorial no Brasil

buscou silenciar a música de origem popular, atribuindo-lhe um valor muito abaixo do saber musical eurocentrado. Pereira (2020) também discute isso ao afirmar que:

> A colonialidade, tratando-se de currículos do ensino superior em Música, constitui um desafio a ser enfrentado. Ela é entendida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras culturas, exercem profundo poder de dominação (Maldonado-Torres, 2007), e os currículos dos cursos superiores em Música no Brasil mostram-se como produtos e (re)produtores dessa lógica. Acabam por funcionar, portanto, como instrumentos de manutenção dessa dominação intelectual, artística e estética. (PEREIRA, 2020, p.3)

No caso do artigo em questão, essas discussões são extremamente relevantes, devido ao fato do sujeito/colaborador dessa pesquisa ser um mestre sanfoneiro, cujo processo de ensino-aprendizagem se deu através da oralidade e do autodidatismo e que tem, em sua história pessoal e profissional, grande relevância para a compreensão da área da música popular, sendo, portanto, considerado um "mestre do saber". Nesse sentido, a etnomusicologia tem muito a contribuir para o enriquecimento dessa discussão e ampliar o entendimento sobre outros saberes e fazeres musicais:

> [..] hoje as pesquisas dão grande ênfase ao estudo do fazer musical e à criação que daí surge, independente de origem, de lugar geográfico e da relação do produto sonoro com a cultura do pesquisador. (PINTO, 2001, p. 226)

O mestre Zé Araújo apresenta aos pesquisadores a sua história de vida artística e pessoal, que se encontram nessa trajetória dedicada ao "forró pé-de-serra". Seu itinerário agrega o êxodo rural e ao mesmo tempo o êxodo urbano, pois há uma troca de territorialidade quanto à necessidade de estar em condições socioeconômicas estáveis através do trabalho formal. Em entrevista concedida a essa pesquisa, o mestre relata que no início de sua carreira, o custo na indústria fonográfica para lançamento de discos e apresentações ainda representava um valor acima da média que se é conhecida hoje. Logo, a jornada do sanfoneiro se torna um transporte ao passado, carregado de muita sensibilidade e luta, e ao mesmo tempo leva aos estudos acadêmicos na área de música à

uma reflexão sobre a produção de conhecimento musical na Universidade e também um reflexo das trajetórias profissionais de muitos músicos populares no Brasil. No próximo tópico, será apresentado um relato da história de vida do mestre, extraídos das entrevistas etnográficas realizadas por essa pesquisa[2].

2. Do pequeno Zé Grosso ao grande Zé Araújo

Nascido biologicamente no sul da Bahia, em Camacan, no distrito de Jacareci, José Araújo Lima, artisticamente conhecido como Zé Araújo, viveu cinco anos em Pau-Brasil, cidade próxima a Camacan. Mas foi na cidade de Santa Bárbara, quando se mudou para lá ainda criança, que o pequeno Zé começou a tocar sanfona aos quatro anos de idade e onde nasceu a sua paixão pelo instrumento. Se iniciou na música em uma sanfona de oito baixos, popularmente conhecida como Pé-de-bode e a primeira música que aprendeu foi "Asa Branca" de Luiz Gonzaga.

Em sua infância, ficou conhecido como Zé Grosso pela família e por vizinhos da cidade de Santa Bárbara, por conta de sua baixa estatura e do seu peso acima. Zé Araújo começou a tocar em festas populares com seu pai ainda criança, até a sua adolescência. Por muito tempo eles tocavam apenas músicas instrumentais, mas, como tempo, começaram também cantar e compor diversas canções. Porém, por conta das condições econômicas de sua família, o pai teve que vender a sua sanfona e, nesse novo contexto, Zé Grosso só teria como tocar o instrumento se fosse até a casa de seu avô, que ficava a 12 km de sua casa. Logo, ele conta sua primeira sua primeira aventura quando criança era ir, a pé até a casa do avô, pois tinha muita sede de tocar sua sanfona:

> Chamei meu irmão para ir comigo lá na casa do meu avô, Pai Chico, para tocar sanfona, mas ele é mais novo que eu e ficou com medo. Aí eu fui sozinho e Deus: eu peguei a estrada e fui." (ARAÚJO, 2020) [3].

No decorrer de sua juventude, Zé Araújo tocou em festas populares da cidade de Santa Bárbara junto com seu pai, onde através dessas apresentações começou a receber

[2] Devido à situação de pandemia, as entrevistas foram realizadas de forma remota, através de aplicativo de videoconferência.
[3] Todas as falas de ARAÚJO (2020) foram ditas pelo mestre Zé Araújo em entrevista para essa pesquisa.

uma remuneração, o que possibilitou que ele pudesse ajudar nos custos domésticos e familares e também para o seu entretenimento. Seu aprendizado na sanfona é totalmente através dos ensinamentos de seu pai e do avô, nos quais seu Zé se orgulha muito de ter aprendido, não só por ser um aprendizado geracional, mas também por tocar sanfona de forma popular, ou como ele mesmo diz, "de ouvido". Apesar de ter o pai e o avô como referências, o processo de aprendizagem dele foi totalmente autodidata: "Meu pai era sanfoneiro, meu avô, pai do meu pai era sanfoneiro e veio o menino Zé com o dom de tocar uma sanfona então" (ARAÚJO, 2020). Segundo o mestre, o seu processo de ensino-aprendizagem na sanfona foi através da observação e da experimentação – ou seja, ele via como os músicos tocavam e tentava reproduzir depois.

Esse aprendizado musical experimentado por Zé Araújo é o que Green (2000) denomina de ensino "informal", pois, segundo ela:

> Paralelamente à educação formal, existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais. A isto eu chamo práticas de aprendizagem musical informal as quais, no extremo e em contraste com a educação formal, não recorrem a instituições de ensino, nem curriculum escrito, programas ou metodologias específicas, nem professores qualificados, nem mecanismos de avaliação ou certificados, diplomas e pouca ou mesmo nenhuma notação ou bibliografia. (200, p. 65).

Ainda segundo a autora, "De longe, a técnica de aprendizagem mais usada pelos músicos populares, já bastante conhecida e descrita em diversa literatura, é a imitação, de ouvido, de gravações." (GREEN, 2000, p.70). Temos constatado, em entrevistas a outros sanfoneiros, que esse processo de ensino aprendizagem autodidata (observação e experimentação) relatado por Zé Araujo é bastante comum entre os mestres forrozeiros da região do sertão baiano.

No entanto, apesar desse início autodidata, o sanfoneiro buscou uma formação musical acadêmica e nos fez um relato do preconceito sofrido por ele músico popular. O mestre nos disse que se matriculou em um curso de uma universidade federal, de tradição conservatorial europeia, e, durante o curso, recebeu, segundo ele, um tratamento ríspido da professora que alegava que ele deveria abandonar o seu aprendizado de ouvido, pois

este não era considerado um conhecimento musical erudito: "Quando eu falei que tocava de ouvido, ela me disse um bocado de coisa assim, desagradável, que era pra eu esquecer esse negócio de (tocar de) ouvido". Zé Araújo nos contou, então, que teve que abandonar o curso e decidiu seguir sua trajetória profissional apenas como músico popular.

Esse fato reflete as discussões iniciais desse artigo sobre a estrutura de produção de conhecimento nas universidades, que realizaram um processo de epistemicídio de culturas não-hegemônicas, notadamente, no caso dessa pesquisa, as culturas musicais negras e sertanejas do sertão baiano.

Através desse episódio, ele passou a ter receio de voltar a qualquer outra escola de música, pois imaginou que pudesse sofrer repressão por parte dos profissionais da área. Até que certo dia, um fato mudaria sua visão sobre a carreira de músico - em uma apresentação no Parque de Exposições em Salvador-BA, encontrou-se com Oswaldinho do Acordeon[4]. Durante uma conversa, Zé Araújo afirmou que tinha muitas composições e queria lançá-las num disco, mas tinha receio por não ser um músico com formação acadêmica. Nesse momento, Oswaldinho o tranquilizou a não se ater a este fato, pois muitos músicos como Dominguinhos e Luiz Gonzaga nunca estiveram numa sala de aula para aprender sanfona e eram artistas muito bem valorizados e respeitados. Zé Araújo afirma, então, que, somente nesse momento, mudou seu pensamento sobre essa questão, e decidiu seguir carreira como músico popular de forró pé-de-serra, sem, portanto, ter a necessidade de estudar a música convencional e ocidental pregada pela academia.

Outro ponto relevante da trajetória profissional do mestre Zé é o processo de êxodo para o sudeste. No ano de 1976, ele decidiu ir para São Paulo junto com seus irmãos e, ao chegar na cidade, conseguiu emprego em uma fábrica de tecidos, para prover o seu sustento e de sua família. O mestre afirma que mesmo seguindo carreira na fábrica, continuava com o desejo de seguir carreira como músico profissional. Após um tempo na empresa, criou um laço de amizade com um dos chefes da fábrica, que também era

[4] Oswaldo de Almeida e Silva, conhecido como Oswaldinho do Acordeon, é um músico brasileiro, notório por ser um acordeonista de grande virtuosidade e versatilidade musical.

nordestino. Em seu setor de trabalho havia um clube com espaço de entretenimento, onde seu Zé lançou a seguinte ideia para o chefe:

> "Viaggio, por que você não faz uma festa junina?", porque tinha muito nordestino, tinha mais ou menos lá, eram três mil funcionários, a fábrica tinha três mil, acho que dois mil ou mais era de nordestino." (ARAÚJO, 2020)

Além dessas festas juninas, Zé Araújo também organizou, dentro da fábrica, um festival tendo como atração principal a dupla caipira Tonico e Tinoco[5]. Esse festival acabou sendo um divisor de águas na carreira do mestre Zé. Foi na ocasião que nasceu o conjunto "Zezinho e os seus Magníficos", que venceu o festival em primeiro lugar. Segundo as palavras do mestre:

> "Aí eu tive a sorte, escolhi uma música, era para tocar uma música só, eu toquei a música, no final lá eu dado, venci em primeiro lugar. Aí foi uma alegria muito grande, Tonico e Tinoco gostaram demais de me entregar o troféu" (ARAÚJO, 2020)

Depois desse festival, começaram a surgir oportunidades de trabalho musical para o sanfoneiro Zé Araújo. Findado o evento, ele recebeu um convite do empresário da dupla Tonico e Tinoco, para fazer um show de abertura em uma apresentação de Dominguinhos, mas que acabou não acontecendo. Mas o que ele não esperava é que seu encontro com o mestre Dominguinhos ainda estava para acontecer.

Sua passagem por São Paulo acabou sendo interrompida em 1981, quando o sanfoneiro decide voltar para a Bahia. No ano seguinte, Zé Araújo formou o seu primeiro grupo musical chamado "Zezinho e os Magníficos do Forró", e logo após mudou o nome da banda, seguindo carreira solo. Nesse mesmo ano foi contratado pelo prefeito de Tanquinho, na Bahia, para tocar nas festas populares de São João e desde então, vem seguindo carreira como músico profissional no sertão baiano. Portanto, apesar do êxodo para o sudeste, sua carreira como músico profissional somente se tornou sustentável quando ele retorna para a Bahia.

[5] Dupla caipira brasileira, de grande relevância para a história do gênero. Em 64 anos de carreira, realizaram quase 1 000 gravações.

Zé Araújo teve a honra de ter conhecido dois Mestres sanfoneiros importantes para a música nordestina, que foram Luiz Gonzaga e Dominguinhos. Seu encontro com Luiz Gonzaga foi ainda enquanto criança, onde o rei do baião elogiou o pequeno Zé Grosso, que tinha ido assistir à uma apresentação do sanfoneiro em sua localidade. Já o encontro com Dominguinhos, foi no auge de sua carreira, quando no São João de Santa Bárbara, Dominguinhos foi a atração principal desse festejo. Inesperadamente, Dominguinhos chamou por seu Zé no palco e ele pode dividir esse momento musical com o exímio sanfoneiro, e a partir daí mais oportunidades viriam para que os dois pudessem engatar algumas parcerias e projetos culturais. Nessa oportunidade o mestre relata um acontecimento cômico que aconteceu nesse contato:

> [...] Aí três anos depois eu recebi o telefonema, era de Codó "E aí Zé Araújo, é Codó. Tá disposto a vir fazer o nosso projeto com Dominguinhos, o Asa Branca?", eu falei "Claro. Vai ser aonde?" "Vai ser no Clube da Petrobras em Catu" "Qual a data?". Pronto, me deu a data, eu peguei, levei a banda e fui. Foi Dominguinhos e Waldonys, foram os dois. Aí os dois "caparam o gato" e me deixaram lá no "rabo de foguete" porque o clube tava muito cheio, muita gente mesmo... (ARAÚJO, 2020)

Durante muitos anos, Zé Araújo viveu como músico profissional e atuou ativamente na cena musical do sertão baiano – principalmente na região de Santa Bárbara, Feira de Santana e arredores. Apesar de ter uma carreira longa, o seu primeiro disco, "Seca e Sol", foi lançado apenas na década de 90. Zé Araújo gravou o seu primeiro disco na cidade de São Paulo e após isso lançou alguns outros discos como o "Minha História", que contém 20 músicas autorais. O mestre Zé Araújo até hoje atua como músico profissional no interior baiano, sendo muito respeitado por toda a sua história e trajetória artística.

3. Considerações Finais

O mestre Zé Araújo possui não só em suas canções, mas também em sua narrativa, uma forma de transportar o ouvinte para o lugar que acontecia a história, e trazendo-os de volta para a sua realidade, com a sensibilidade de quem viveu e consegue reviver esses

momentos – sejam de dor ou alegria – ao compartilhar de suas histórias. Sua musicalidade autodidata faz com que ele consiga fazer uma viagem em canções de sanfoneiros que foram seu exemplo, mas ao mesmo tempo, a sua autenticidade é exposta ao mundo com a sua capacidade de fazer música através da memória afetiva.

Ao analisar e pesquisar o fazer musical e a história de vida de Zé Araújo, são encontradas diversas maneiras de acessar a territorialidade do sertão baiano, assim como a sua trajetória enquanto artista nordestino. Além disso, sua história demonstra fatos comuns da trajetória artística dos músicos locais - a forma autodidata de aprendizado, através da observação e da experimentação, os preconceitos da academia com relação aos músicos populares, as dificuldades de inserção dos músicos no mercado fonográfico e artístico. Portanto, a compreensão de todos esses processos pelos quais o mestre Zé Araújo passou são de fundamental importância para a compreensão do universo musical dos músicos populares e para a busca por um reconhecimento dos saberes desses mestres dentro das universidades.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
CARVALHO, José Jorge, *et ali.* O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LÜHNING, Angela e TUGNY, Rosangela (orgs.). **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016.
GREEN, L. Poderão os professores aprender com os músicos populares? In: Música, psicologia e Educação, n. 2, p. 65-79, 2000.
GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. In: **Revista Sociedade e Estado,**Volume 31. Número 1, Janeiro/Abril 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/xpNFtGdzw4F3dpF6yZVVGgt/?lang=pt. Acessado em: 12/06/2021.
MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. **História Oral: com fazer, como pensar.** São Paulo: Contexto, 2019.
OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, v. 39 nº 1.
PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Ensino Superior em Música, colonialidade e currículos. In: **Revista Brasileira de Educação**, v.25, e250054, 2020.
PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

QUEIROZ, L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. In: **Revista da ABEM**, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA DE SALVAGUARDA: O CASO DO JONGO DO SUDESTE

GT "Etnomusicologia e patrimônio cultural:
Reconhecimentos, debates e salvaguardas".
Luciana de Araujo Aguiar (Université de Montpellier)
aguiar_luciana@hotmail.com

Resumo: O jongo é uma prática cultural que tem raízes nos conhecimentos, ritos e crenças das populações africanas de língua banto, e que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-religiosos e poéticos. As rodas de jongo são a principal forma de expressão desta manifestação e são mais frequentemente realizadas em ocasiões festivas. O jongo performatiza a ascendência africana dos negros brasileiros e elabora uma representação de uma "autêntica" prática cultural afro-brasileira por meio de cantos, gestos, danças, maquiagens e indumentárias. Em 2005, o jongo foi inscrito como um bem imaterial do patrimônio cultural brasileiro, no livro de registro das formas de expressão. Após a inscrição do jongo como PCI, os agentes do Iphan e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) refletiram sobre os meios de elaboração de uma política pública de salvaguarda. O objetivo desta comunicação é de apresentar o processo de salvaguarda do Jongo do Sudeste e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Jogo. PCI . Salvaguarda. Iphan. Pontão do Jongo.

The construction of a safeguard policy: the case of jongo from the southeast

Abstract: Jongo is a cultural practice that has its roots in the knowledge, rites and beliefs of the Bantu-speaking African populations, and that integrates drum percussion, collective dance and magical-religious and poetic elements. Jongo dance circles are the main form of expression of this manifestation and are most frequently held on festive occasions. Jongo performs the African ancestry of black Brazilians and creates a representation of an "authentic" Afro-Brazilian cultural practice through songs, gestures, dances, make-up and clothing. In 2005, jongo was registered as an intangible cultural heritage intangible of the Brazilian cultural heritage, in the register book of forms of expression. After the inscription of jongo as ICH, the Iphan's agents and the National Center of Folklore and Popular Culture (CNFCP) reflected on the means to elaborate a public policy for safeguarding it. The objective of this paper is to present the process of safeguarding the Jongo do Sudeste and its developments.
Keywords: Jongo. ICH. Safeguarding. Iphan. Pontão do Jongo

Introdução

O jongo é uma forma de expressão que integra dança, interação coletiva, percussão de tambores e elementos mágico-religiosos e poéticos em um ambiente festivo. A roda é o espaço de

performance do jongo. Trata-se de um círculo (ou semicírculo) composto por um grupo de pessoas – homens e mulheres –, dentro do qual um par formado, na maioria das vezes, por um homem e uma mulher, interage através de uma *performance* corporal. A roda é ritmada por instrumentos musicais – especialmente tambores – tocados geralmente por três ou quatro homens que, juntamente com outras pessoas, integram o círculo. Os músicos entoam músicas (religiosas ou profanas) chamadas de "pontos", repetidas em coro por todos os que formam a roda. Estes últimos também contribuem para a percussão, batendo palmas (Iphan, 2005, 2007)

O jongo é praticado por coletividades presentes em localidades específicas, e, desde o final dos anos 1990, em muitos casos, organizadas pelos chamados "grupos de jongo". Esses grupos se estabelecem em diferentes cidades da região Sudeste do Brasil (que abrange os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo). Essa localização se deve ao processo histórico de desenvolvimento do jongo entre as populações africanas de língua banto, trazidas escravizadas da África para trabalhar nas plantações de café localizadas no vale do rio Paraíba do Sul, que corta os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com os diferentes grupos e sua história local, a amplitude temporal pode ser variável e se estender por algumas décadas ou vários séculos. Esta anterioridade está ligada à memória coletiva transmitida.

Em 2005, o jongo foi inscrito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como um bem imaterial do patrimônio cultural brasileiro, no livro de registro das formas de expressão. A patrimonialização do jongo foi resultado de uma variedade de ações realizadas por determinados agentes ligados principalmente a instituições culturais, universitárias e patrimoniais. A patrimonialização consolidou a popularização da prática do jongo, bem como o crescimento das relações entre os diferentes grupos e, principalmente, entre seus líderes. Além disso, o processo de patrimonialização modificou a organização dos grupos de jongo, e sua inscrição como patrimônio cultural fortaleceu o reconhecimento de seus líderes. Após a inscrição do jongo como PCI, os agentes do Iphan e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Cnfcp) refletiram sobre os meios de elaboração de uma política pública de salvaguarda. No segundo semestre de 2006, a primeira fase da salvaguarda do jongo começou a ser realizada sob a responsabilidade do Cnfcp. O objetivo desta comunicação é de apresentar o processo de salvaguarda do Jongo do Sudeste e seus desdobramentos.

O processo de salvaguarda do jongo: articulação institucional e comunitária

O artigo 6º, inciso II, do Decreto 3551/2000, que instituiu o Registro de bens culturais de natureza imaterial, menciona que cabe ao Ministério da Cultura, por meio do Iphan, assegurar ao bem registrado sua ampla divulgação e promoção. De acordo com o "Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados", "entende-se que a ampla divulgação e promoção do bem cultural Registrado ocorrem por meio do que se convencionou chamar de salvaguarda de bens Registrados". (Iphan, 2015:7). Os processos de salvaguarda integram o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e são executados pela Coordenação-Geral de Salvaguarda (CGSG) do Departamento de Patrimônio Imaterial- Iphan.

Após a inscrição de uma prática cultural imaterial em um dos Livros de Registro, o Iphan – por meio das Superintendências nos estados de ocorrência da prática cultural, orientadas pela CGSG, é encarregado de planejar e executar ações que viabilizem a continuidade da prática cultural registrada. Este processo é realizado em conjunto com os detentores do bem cultural registrado, os segmentos sociais e instituições envolvidas (Iphan, 2015). O processo de salvaguarda deve, assim, englobar atores sociais diretamente envolvidos na produção e reprodução do bem cultural, assim como das instituições parceiras. "É necessário que seja conformado um ambiente de discussão em prol da salvaguarda em que diferentes segmentos que compõe o universo do bem cultural estejam contemplados" (Iphan, 2015:7).

O planejamento de ações combinadas, com a previsão de realização em curto, médio ou longo prazo, denomina-se Plano de Salvaguarda (Iphan, 2015:9). De acordo com o "Termo de Referência para Planos de Salvaguarda" (Iphan, 2011):

> O Plano de Salvaguarda é um instrumento de apoio e fomento de fatos culturais aos quais são atribuídos sentidos e valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais envolvidos; e que são registrados como patrimônio cultural do Brasil (...). O requisito para implantação do plano de salvaguarda é a inscrição de um bem cultural em um dos Livros de Registro do Iphan. A partir daí é elaborado um planejamento estratégico baseado no diagnóstico e nas recomendações de salvaguarda arroladas no processo de registro. Este planejamento estratégico é elaborado

> e executado com base na interlocução continuada ente Estado e Sociedade. (Iphan, 2011:1)

Os documentos técnicos elaborados pelo Iphan (2011, 2015), informam sobre parâmetros gerais que orientam a elaboração de cada plano em particular. Cada plano é elaborado conforme a especificidade de cada situação. Entretanto, a experiência com o universo de dos bens registrados, pôde identificar demandas e estratégias recorrentes.

O plano de salvaguarda do Jongo do Sudeste começou a ser refletido em 2006, alguns meses após a inscrição do Jongo no Livro de Registro das Formas de Expressão e a titulação desta forma cultural como Patrimônio Cultural do Brasil em dezembro de 2005. No primeiro semestre de 2006, os agentes do Iphan e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) firmaram acordos políticos a fim de garantir recursos financeiros para ações de salvaguarda do jongo. No segundo semestre de 2006, a primeira fase da salvaguarda do jongo começou a ser realizada sob a responsabilidade do CNFCP. Uma equipe de trabalho - composta por funcionários do CNFCP e consultores (professores universitários na área da cultura popular brasileira e pesquisadores sobre o Jongo) - foi formada para a elaboração dessas ações junto aos jongueiros dos diversos grupos de jongo da região Sudeste.

A primeira ação desta equipe foi realizar uma reunião com os líderes jongueiros entrevistados para o inventário. Nesta reunião, que ocorreu nos dias 23 e 24 de setembro de 2006, os agentes do CNFCP reuniram os jongueiros em pequenos grupos e pediram que fizessem uma lista dos principais problemas encontrados para a prática do jongo. Dentre os aspectos mencionados pelos jongueiros e sistematizados por Falcão (2011) estava a dificuldade dos pedidos de fomento e a falta de acesso aos recursos públicos devido à burocracia dos formulários: os jongueiros enfatizaram a necessidade de formações para a elaboração de projetos de financiamento. Além disso, eles mencionaram questões ligadas as dificuldades em lidar com os governos locais e o desconhecimento das secretarias municipais de cultura e prefeituras em relação ao valor do jongo enquanto patrimônio cultural.

A relação dos grupos tradicionais com a mídia foi também evocada: de um lado a invisibilidade das práticas tradicionais como o jongo nos meios de comunicação, e de outro, situações difíceis a serem geridas pela grande exposição de algumas comunidades nas mídias. A dificuldade de acesso à cultura, informação e tecnologia foi também outro ponto levantado pelos jongueiros, assim

como a preocupação com uma falta de renovação dos grupos devido ao desinteresse dos jovens pela pratica do jongo. Esta questão, segundo os jongueiros, possui uma relação com a maneira como as práticas culturais tradicionais são trabalhadas nas escolas. Quando abordadas e levadas pra sala de aula, as práticas culturais afro-brasileiras ficam muitas vezes restritas às celebrações da semana do folclore. Na reunião realizada em 2006, os jongueiros também evocaram como questões a serem levantadas para melhorar a pratica do jongo: a falta de local adequado para as atividades ligadas aos grupos, como reuniões e ensaios; o peso dos olhares racistas sobre a pratica do jongo e as dificuldades materiais das comunidades, como a falta de uma infraestrutura médica e de recursos (Falcão, 2011: 283-285).

Esta reunião é considerada como a primeira fase de salvaguarda empreendida pelo CNFCP. Os problemas evocados pelos jongueiros constituíram um guia para orientar as ações de salvaguarda. Nos dias 8, 9 e 10 de dezembro de 2006, houve uma segunda reunião com os mesmos líderes dos grupos de jongo. Em seguida, um *workshop* de elaboração de projetos culturais foi realizado em duas fases: a primeira nos dias 10 e 11 de Fevereiro de 2007, e a segunda nos dias 10 e 11 de Março de 2007. As oficinas foram realizadas pelo CNFCP em parceria com a Associação Cultural Caburé, uma organização não governamental que trabalha com instituições governamentais para implementar projetos de pesquisa sobre expressões culturais brasileiras. A equipe de pesquisa da associação é composta por antropólogos, artistas, etnomusicólogos, músicos e gestores culturais.

Em março de 2007, o contrato da equipe do CNFCP formada para a elaboração de estratégias de salvaguarda foi finalizado, sem a possibilidade de renovação (Falcão, 2011). Também em 2007, o IPHAN realizou uma série de reuniões com consultores e parceiros, afim de encontrar uma forma de consolidar as ações para salvaguardar o jongo. Neste contexto, o "Pontão de Cultura de Jongo" foi criado pelo Ministério da Cultura/Iphan e pela Universidade Federal Fluminense como um programa para a realização de ações de salvaguarda do jongo. O Pontão do Jongo é uma instituição presente no Estado do Rio de Janeiro, criada após a patrimonialização, para apoiar ações de salvaguarda do jongo. Esta instituição foi, durante a minha tese, a principal fonte de contatos entre os jongueiros.

Atualmente, o Pontão do Jongo é um programa desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense (UFF) para implementar ações de articulação e fortalecimento das comunidades jongueiras. O Ministério da Educação estabelece programas universitários denominados de "extensão" que visam apoiar as universidades públicas de ensino superior no desenvolvimento de

projetos que contribuam para a implementação de políticas públicas. Estes programas, que podem ser educacionais, culturais ou científicos, têm por objetivo a inserção, na universidade, de setores da sociedade brasileira que não têm acesso a ela. Eles visam promover o diálogo com a sociedade por meio de ações que contribuam para o desenvolvimento comunitário, a promoção do desenvolvimento social pela juventude e a inclusão étnica nas universidades. Os programas são coordenados por um professor universitário e desenvolvidos por alunos de graduação e mestrado que recebem bolsa para desenvolvê-los. O projeto Pontão do Jongo enquanto programa de extensão universitária está em andamento desde 2012 no Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento do Instituto de Educação do Campus Niterói da Universidade Federal Fluminense.

A história do Pontão é, entretanto, anterior a sua instituição enquanto programa de extensão universitária. Como mencionado anteriormente, em 2007, o Iphan realizou uma série de reuniões com consultores e parceiros a fim de encontrar uma forma de consolidar as ações de salvaguarda do jongo. Entre esses parceiros estava a UFF, que contava com uma rede de professores pesquisadores do jongo. Nesse mesmo ano de 2007, o Ministério da Cultura publicou um edital para a constituição do programa "Pontões de Cultura" com o objetivo de articular regionalmente Pontos de Cultura[1], tendo uma área temática comum.

Entretanto, ainda em 2007, uma mudança na orientação interna do Ministério da Cultura conduziu o programa "Pontões de Cultura" para a responsabilidade do Iphan com o objetivo de gerir ações dos bens culturais imateriais. Como resultado, o Iphan implementou o programa "Pontões de cultura dos bens culturais imateriais registrados". Nesse programa, o Ministério da Cultura, por meio do Iphan, estabelecia contrato com uma instituição da sociedade civil que se comprometia a realizar ações de salvaguarda do bem imaterial registrado como patrimônio cultural brasileiro. Estas ações eram financiadas pelo Ministério da Cultura/Iphan e executadas por uma instituição da sociedade civil.

Durante um seminário organizado em dezembro daquele ano e reunindo representantes do Ministério da Cultura, jongueiros e professores da UFF, esta universidade foi escolhida como a instituição gestora do Pontão de Cultura do Jongo graças à experiência de alguns dos seus professores

[1] O programa "Pontos de Cultura" foi criado pelo então Ministério da Cultura, em 2004, dentro da Politica Nacional de Cultura Viva, com o intuito principal de fornecer apoio institucional a práticas, especialmente culturais e artísticas, realizadas em bairros menos favorecidos (Aguiar, 2013).

com a prática do jongo. No final de 2007, a segunda fase da salvaguarda do jongo teve então início com a assinatura do contrato entre a Fundação Euclides da Cunha/UFF[2]e o Iphan que criou o Pontão de Cultura do Jongo.

Foram assinados três contratos: o primeiro entre janeiro de 2008 e junho de 2009; o segundo entre dezembro de 2009 e dezembro de 2010; e o terceiro entre abril de 2011 e abril de 2012. O projeto do primeiro contrato utilizou como base de trabalho os documentos resultantes da primeira reunião com os jongueiros nos dias 23 e 24 de setembro de 2006 (Falcão, 2011). No final de 2011, sem perspectiva de nova contratação dada a falta de recursos do Iphan, Elaine Monteiro, professora da UFF e que esteve na coordenação geral do projeto durante os três anos do contrato com Ministério da Cultura/Iphan, apresentou o projeto Pontão de Cultura do Jongo no edital de 2012 para projetos de extensão universitária do Ministério da Educação. O projeto, que mencionava as ações desenvolvidas durante a parceria entre a UFF e o Iphan e destacava a necessidade de financiamento para a continuidade dessas ações, foi aprovado pelo Ministério da Educação.

Em 2011, foi realizada uma série de reuniões pelo Pontão de Cultura do Jongo e coordenada por Elaine Monteiro com o objetivo de elaborar o "Plano de salvaguarda do Jongo". A formalização de ações de salvaguarda dentro de um plano é uma das prioridades para que os recursos financeiros para a salvaguarda sejam liberados. As reuniões contaram com a presença dos líderes dos grupos de jongo e dos bolsistas da Universidade Federal Fluminense que trabalhavam no Pontão. O plano de salvaguarda foi visto como um guia para ações e estratégias políticas para manter a prática do jongo. Formalizado em um documento de 58 páginas, ele fornece informações sobre a política brasileira de patrimônio imaterial, e sobre o inventário do jongo[3]. Além disso, ele destaca as ações realizadas pelo Pontão e as ações políticas e estratégias de médio e longo prazo a serem tomadas pelo Estado brasileiro para a salvaguarda dessa prática cultural.

Os problemas levantados pelos jongueiros na primeira reunião em setembro de 2006 foram sistematizados e apresentados no plano sob a forma de um diagnóstico da situação dos grupos. Além disso, os resultados das "Reuniões de Articulação de Líderes" realizadas no contexto das ações

[2] Devido a questões administrativas e burocráticas inerentes à UFF, o contrato foi assinado entre a fundação da sociedade civil que apoia esta universidade - Fundação Euclides da Cunha - e o IPHAN.
[3] Disponível online em: http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_versao_final.pdf [acessado em 02 de setembro de 2021].

propostas pelo Pontão e o documento oriundo da " I Reunião de Avaliação de Planos e Ações de Salvaguarda de Bens Culturais Registrados[4]" foram também utilizados para identificar as questões necessárias à salvaguarda. As "Reuniões de Articulação de Líderes" eram realizadas a cada dois meses com dois líderes de cada grupo. A pauta das reuniões era baseada nos principais problemas dos grupos, bem como no desenvolvimento das atividades do Pontão e nas questões relacionadas com o patrimônio cultural e políticas de salvaguarda deste patrimônio.

De acordo com o plano, as questões mais recorrentes no cruzamento de informações foram: 1) O relacionamento com o Estado brasileiro, especialmente com estados e municípios; 2) A discriminação decorrente do preconceito racial; 3) O desenvolvimento e gestão de projetos e o papel dos líderes comunitários nesses processos; 4) As condições de vida dos praticantes de bens registrados; e 5) A necessidade de espaços de articulação e intercâmbio entre os detentores de bens imateriais. Neste contexto, o plano menciona que as ações e estratégias políticas futuras devem cobrir estas questões (IPHAN/ Pontão do Jongo, 2011).

Após uma primeira parte dedicada à contextualização da política de PCI no Brasil e ao processo de patrimonialização do jongo, e uma segunda parte relativa aos problemas enfrentados pela "comunidade jongueira", a terceira parte do plano de salvaguarda é dedicada às ações implementadas pelo Pontão. Entre essas ações, o plano destaca a importância das "Reuniões de Articulação de Líderes" como espaço para a construção da política de salvaguarda com os líderes jongueiros. A quarta e última parte enumera os elementos para a elaboração da salvaguarda a médio e longo prazo. Estes elementos são classificados em quatro eixos: 1- Produção e reprodução cultural; 2- Mobilização social e alcance da política; 3- Gestão participativa; 4- Difusão e valorização (*ibid*.).

No primeiro eixo, são listadas ações que visam garantir apoio institucional para a produção e reprodução da prática do jongo como: apoio institucional a ações locais de transmissão de saberes relacionados ao bem cultural; consolidação e adequação dos espaços físicos para a produção, reprodução, armazenamento, comercialização e difusão cultural; apoio às condições materiais de produção do bem cultural imaterial; atenção à propriedade intelectual e aos direitos coletivos.

O segundo eixo diz respeito a questões mais gerais relacionadas com o IPHAN e questões de património. Este eixo inclui ações como: assegurar mais pesquisas para que outros grupos de jongo

[4] Realizado em São Luís (MA) entre 18 e 20 de maio de 2010.

possam ser identificados; informar e envolver estados e municípios na política de patrimônio imaterial; e consolidar a política de patrimônio imaterial dentro da esfera do Iphan para que ela se torne efetivamente política estatal.

O terceiro eixo diz respeito às ações destinadas a garantir a manutenção da prática do jongo em todas as comunidades como: o apoio à criação e manutenção do comitê de gestão e planejamento estratégico; geração de renda e expansão de mercadorias com benefício exclusivo para os produtores primários de bens culturais imateriais

O quarto eixo considera ações para divulgar e popularizar a prática do jongo, tais como apoiar ações de edição, publicação e divulgação do universo cultural abordado; apoiar as comunidades jongueira na construção, preservação e acesso de acervos bibliográficos sobre o universo cultural; trabalhar com estados e municípios para que eles possam assumir ações educacionais dentro das instituições de ensino.

Se analisarmos estas ações, podemos ver que o ponto mais importante levantado pelo plano é o apoio institucional às ações locais de produção e transmissão de saberes relacionado ao jongo. O plano termina com um parágrafo que destaca o papel dos líderes jongueiros na sua elaboração e sublinha o fato de ter sido concluído na 14ª reunião de articulação com os líderes, no dia 17 de dezembro de 2011.

O fim do terceiro contrato entre a Fundação Euclides da Cunha/UFF e o IPHAN em abril de 2012 representa o fim da parceria entre estas duas instituições. As ações de salvaguarda, a partir de então, seriam desenvolvidas pelo Iphan. Entretanto, o Pontão do Jongo, enquanto programa de extensão do Departamento Sociedade, Educação e Conhecimento do Instituto de Educação do Campus Niterói da Universidade Federal Fluminense continuou desenvolvendo ações de salvaguarda como o projeto "Rede Jovem Jongueira". Embora o Pontão realize ações para salvaguardar o jongo, a execução dessas ações é atribuída ao Iphan. De acordo com os participantes dos grupos jongo, entretanto, e especialmente seus líderes, a não renovação do contrato com a UFF causou uma descontinuidade nas ações de salvaguarda:

> Nós, os líderes, estamos há quase dois anos sem fazer nada. Há comunidades que já quase desapareceram. A falta de financiamento interrompeu as atividades de alguns grupos. Eles [Iphan] pensam que precisamos criar uma associação para promover projetos para a comunidade jongueira, mas é difícil. Já é difícil manter a nossa comunidade, então como vamos gerir várias comunidades? A minha opinião é que esta mudança foi terrível, mas infelizmente é política. O

> dinheiro está com eles e não com a gente, e são os jongueiros que foram os mais afetados por esta mudança (Entrevista com a Fatinha, 05/10/2014).

A não-renovação do contrato representou para os jongueiros uma desarticulação do coletivo dos grupos. De acordo com o Iphan, os recursos para a salvaguarda encontram-se nas superintendências estaduais. Assim, a superintendência no estado do Rio de Janeiro organizaria reuniões com os grupos de jongo presentes naquele estado, e o mesmo vale para os demais estados da região Sudeste. Mas, segundo os jongueiros, a pratica do jongo não segue a mesma divisão administrativa da federação brasileira e esse procedimento acaba desarticulando os grupos. Durante a 13ª Reunião de Jongueiros realizada em dezembro de 2014 em São Jose dos Campos percebi, naquela ocasião, que a relação entre Iphan e os jongueiros se dava mais de forma institucional e administrativa. A maneira impessoal que a "comunidade jongueira" é concebida por esta instituição retrata um pouco esta relação. Além disso, os jongueiros consideram que as decisões tomadas por esta instituição não são amplamente discutidas com eles. Neste contexto, eventos e manifestações organizados pela instituição não agregam os resultados que eles esperam.

Pode-se dizer que as ligações entre os jongueiros e o Iphan foram consolidadas a nível profissional, enquanto as estabelecidas com a liderança do Pontão, e especialmente com Elaine Monteiro, transcendem os limites do profissional e são também de natureza amigável. Segundo os meus interlocutores, o papel do Pontão na aproximação dos diferentes grupos é semelhante ao dos Encontros Jongueiros[5]:

Eva Lúcia

> Cada grupo estava sozinho e o Pontão ajudou muito nesta união. Trabalhamos durante 6 ou 7 anos. Eu tenho uma amizade muito forte com o povo do Pontão, especialmente com Elaine. Eu me sinto como uma irmã para ela, é uma amizade profissional, mas também pessoal. Todas as pessoas que passaram pelo Pontão e todos os bolsistas têm uma amizade muito forte com a gente (Entrevista com Eva Lúcia, 06/10/2014).

[5] O "Encontro de Jongueiros" é um evento regular, organizado por atores externos, como aqueles vinculados a universidades e instituições do patrimônio, em parceria com os líderes jongueiros. Ocorrendo quando há patrocínio financeiro, o evento é, para os participantes, a oportunidade mais singular de reunião de grupos de jongo e um momento importante para a veiculação dos discursos ideológicos presentes nesse universo. A criação deste evento mudou a organização dos grupos de jongo. Se anteriormente os grupos não tinham contato entre eles, desde a criação dos encontros, as trocas entre os grupos, e especialmente entre seus líderes, tornaram-se regulares.

Fatinha

> O Pontão foi fundamental para o crescimento de todas as comunidades jongueiras porque a cada dois meses os líderes das 16 comunidades se reuniam. As ações realizadas no *Pontão* foram orientadas para a comunidade, por isso tivemos vários encontros de formação, várias oficinas com professores e com jovens e isso foi bom. Através do Pontão, todas as comunidades puderam ter pelo menos um computador. Assim, o Pontão permitiu que até as comunidades com menos recursos pudessem crescer (Entrevista com a Fatinha, 05/10/2014).

Elaine Monteiro fala do Pontão como a instituição que proporcionou as condições objetivas para a concretização do desejo dos jongueiro*s*, ou seja, a criação de uma "rede de jongueiro". Esta representação tem sido apropriada pelos jongueiros

Suellen

> Quando o jongo se tornou património, os jongueiros criaram um Pontão de Jongo para ter uma dimensão mais formal. Então o Pontão não é mais do que os próprios jongueiros (Entrevista com Suellen, 31/10/2014).

Os trechos de entrevista mostram como os participantes do jongo se apropriaram dos discursos proferidos pela liderança do Pontão. A representação do Pontão como uma criação dos jongueiros e não como um programa estatal implementado pelo IPHAN e pelo Ministério da Cultura confirma este discurso. O Pontão, e não o IPHAN, é considerado por alguns atores como a instituição que tornou possível a patrimonialização e a salvaguarda.

Conclusão

De acordo com minha analise, para os praticantes dos grupos de jongo, e, especialmente para os líderes jongueiros, o Pontão do Jongo possui um papel maior de articulação dos diferentes grupos e lideranças do que o Iphan ele mesmo. O Pontão e o Iphan não possuem a mesma representação para os jongueiros porque as estratégias de salvaguarda empreendidas pelo Pontão foram estabelecidas com os jongueiros de uma maneira mais horizontal do que aquelas estabelecidas pelo Iphan. O lugar de fala dessas instituições contribui para a marcação dessa diferença: o Iphan em um posicionamento mais institucional e administrativo, e o Pontão enquanto representação da sociedade civil.

Os laços de amizade constituídos entre a equipe de trabalho do Pontão e os jongueiros contribuíram para que o Pontão fosse visto como agente de coordenação dos jongueiros. O Pontão também é visto como responsável por reunir os jovens no jongo. Se logo após a patrimonializacao, um dos problemas levantados pelos líderes foi a falta de interesse dos jovens (Falcão, 2011), hoje pode-se ver que uma grande parte dos jongueiros são jovens. Além disso, as oficinas promovidas pelo Pontão, assim como as "Reuniões de Articulação de Líderes" transmitiram aos jongueiros a ideia da importância desta prática cultural como uma prática de identidade.

Referencias Bibliográficas

AGUIAR Mariana de Araujo. *Cultura e Desenvolvimento: O Programa Cultura Viva sob a ótica de Amartya Sen e Celso Furtado.* Monografia de conclusão do curso de bacharelado em Ciências Econômicas. Niterói: Faculdade de Economina/UFF, 2013.

FALCÃO Andréa. *Novas demandas, outros desafios. Estudo sobre a implementação da política do patrimônio imaterial no Brasil e seus desdobramentos no processo de inventário, registro e salvaguarda do jongo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

BRASIL CASA CIVIL, 2000, *Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Disponivel online : ***online:***online:http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm [consultado em 04 de setembro de 2021].

IPHAN, 2005, *Registro do jongo no Livro de Registro das Formas de Expresão do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial.* Disponible en ligne sur : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/parecer_do_jongo.pdf [consultado em 04 de setembro de 2021].

IPHAN, 2007, *Jongo no Sudeste.* Brasília. Disponivel online : http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf [consultado em 04 de setembro de 2021].

IPHAN/PONTÃO DU JONGO, 2011, *Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste*. Disponivel online : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_versao_final.pdf [consultado em 04 de setembro de 2021].

IPHAN, 2011, *Termo de Referência para Planos de Salvaguarda.* Disponivel online: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/TdR_salvaguarda_bens_registrados_edital_%202011.pdf [consultado em 04 de setembro de 2021].

IPHAN, 2015, *Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados.* Disponivel online : http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termo_referencia_salvaguarda_bens_registrados_2015.pdf [consultado em 04 de setembro de 2021].

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

BANDA DE PÍFANOS: SUA PATRIMONIALIZAÇÃO E IDIOSSINCRASIAS

GT 08 | ETNOMUSICOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: RECONHECIMENTOS, DEBATES E SALVAGUARDAS

Gabriel de Matos Brandão Raposo (mestrando do PPGCS/UFU)
saogabrielraposo@gmail.com

Resumo: Este artigo oferece uma discussão acerca da necessidade de um projeto específico de patrimonialização da manifestação das culturas populares comumente conhecida como *banda de pífanos*, *cabaçais*, *terno de pífanos*, *zabumba*, a partir de suas idiossincrasias. A partir de 2016, agentes de instituições de promoção cultural têm se movimentado no sentido de mapear e inventariar essas formações nos estados brasileiros onde é tradição, o que culminou no pedido de registro das bandas de pífano como Patrimônio Cultural Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Pernambuco, que em julho daquele ano encaminhou a solicitação à sede do órgão, em Brasília. Ressalto que, conquanto muitas tradições das culturas populares tenham sido apreciadas via estudos etnográficos pela comunidade acadêmica, poucos trabalhos têm procurado valer-se das teorias etnomusicológicas quando se trata das bandas de pífanos, contando em sua maioria com dissertações de mestrado vinculadas aos departamentos de música e história. Neste artigo, portanto, faço um panorama do arcabouço simbólico subjacente a essa tradição junto ao contexto de suas comunidades, eminentemente assentadas no mundo rural, à luz das teorias da reciprocidade, abalizando como as iniciativas de patrimonialização dessa manifestação sem o devido suporte etnomusicológico podem prejudicar a reprodução material e simbólica das mesmas.

Palavras-chave: Banda de Pífanos. Etnomusicologia. Reciprocidade. Patrimonialização.

Bandas de Pífano: Patrimonization And Its Idiosyncrasies

Abstract: This article presents a discussion about the need for a specific project of patrimonialization to the manifestation of popular cultures commonly called *banda de pífanos*, *cabaçais*, *terno de pífanos*, *zabumba*, based on their idiosyncrasies. Since 2016, some agents of cultural institutions have been moving towards mapping and inventorying these formations in some brazilian states, which culminated in the request for registration of banda de pífanos as Intangible Cultural Heritage with the National Historical and Artistic Heritage Institute in Pernambuco, which in July of that year sent the request to the agency's headquarters in Brasília. I emphasize that, in the meantime, many traditions of popular cultures have been contemplated with ethnographic studies by the academic community, few works have sought to draw on ethnomusicological theories when it comes to banda de pífanos, mostly master's dissertations linked to music and history departments. I seek here to draw an overview of the symbolic framework underlying this tradition in the context of their communities, eminently settled in the rural world, in the light of the theories of reciprocity, pointing out how the patrimonialization initiatives of this manifestation without proper ethnomusicological support can harm material reproduction and symbolic of them.
Keywords: Banda de Pífanos. Ethnomusicology. Reciprocity. Patrimonialization.

Introdução

Este trabalho constitui uma reflexão mais densa acerca da patrimonialização das bandas de pífano. O tema têm sido aventado em trabalhos acadêmicos apresentados nas duas últimas décadas, em grande parte explorando aspectos musicais como organologia, repertório, performance, de enfoque musicológico e histórico (PEDRASSE, 2002; VELHA, 2008; BRAGA, 2009; DA SILVA, 2010, SUGASTI, 2012). Apresento aqui uma análise sobre o papel dos estudos etnomusicológicos e etnográficos para conhecer a realidade das bandas de pífanos nos contextos campesinos, de onde provém e ainda com os quais mantém estrita relação; como se dá a relação das comunidades e o sagrado, intermediadas por essas bandas; e como gerações de tocadores se sucedem em troncos familiares que se permutam, durante séculos. Isto é necessário quando falamos de processos de patrimonizalização, que são uma forma de materializar ações de salvaguarda dessas práticas e saberes.

Bandas de pífanos estão presentes em muitos estados nordestinos e em Minas Gerais. A presença é marcante no cenário cultural de Pernambuco, Paraíba, Bahia e Ceará. Um projeto de mapeamento ainda em andamento no estado de Pernambuco, aponta mais de 80 bandas em plena atividade naquele estado (COELHO, 2016). Sua formação original conta com duas flautas travessas, realizando melodias em intervalos de terças ou oitavas, acompanhadas por zabumba, caixa de esteira, pratos - podendo conter contra-surdo e triângulo em alguns estados (OLIVEIRA PINTO, 1997). A extensão das melodias ocorre entre as notas A4 e B6. Em Minas Gerais e Bahia, geralmente são duas flautas longitudinais.

Todo o material de pesquisa que substanciou este artigo compreende pesquisas de campo realizadas no Quilombo Travessão do Caroá, Carnaíba- PE, e em diversas bandas de pífanos do sertão de Pernambuco, Paraíba e do Cariri Cearense em virtude do Projeto CicloPife. Trajeto de 3.000 quilômetros realizados de bicicleta com o objetivo de realizar oficinas de fabricação de pífanos em comunidades nas quais essa tradição apresentava fortes sinais de decadência, além de geral material audiovisual sobre essa manifestação em cidades e territórios tradicionais.

A preservação das bandas nos contextos citados através de ações governamentais ocorre grande parte via editais de cultura no âmbito municipal, estadual e federal. Demonstro como a patrimonialização fundamentada nas práticas governamentais atuais de salvaguarda, como ocorre via editais, não estará preparada para garantir sua reprodução material e simbólica, caso não dê conta das

questões pertinentes ao contexto natural destas bandas, calcado em relações de reciprocidade e de socialidade primária (CAILLÉ, 2002). Dessa forma, proponho um debate sobre a ação da reciprocidade nas bandas de pífano, para seus *tocadores* e entre essas e suas comunidades. Por fim, entre as comunidades e o sagrado.

Sabemos que algumas das manifestações das *culturas populares*[1] em conexão com práticas religiosas, profissões de fé, em especial com o catolicismo popular, atuam como extensão do "corpo da igreja", verdadeiras tradutoras de sua liturgia sagrada. Brandão (1983), aborda o tema de forma etnográfica acerca dos grupos de culturas populares ligados à fé católica nos estados de Minas Gerais, Goiás e interior de São Paulo, principalmente com relação à folia de reis. O tema também tem sido abordado atualmente por pesquisadores (BITTER, 2008; PEREIRA, 2014). A partir desses trabalhos, observa-se que as bandas depífanos apresentam traços de representação social muito próximos aos da folia de reis, de uma forma geral.

Apesar dessa proximidade, é preciso ressaltar que a produção científica sobre a folia de reis é muito mais extensa quando comparada a produção científica sobre as bandas de pífanos. Sobre essa questão, destaco algumas causas. A presença das bandas de pífano é frequente em uma região geográfica e política do interiorana do país, conhecida como *sertão* ou "Brasil profundo". Ela contrasta em vizibilidade social e em incidências políticas públicas em relação ao litoral. Tem grande importância identitária para o Brasil, mas é celeiro de grandes disparidades sociais, tida como pré-civilizada.

Parto também da concepção apresentada por Seeger (2015), da necessidade de uma *antropologia musical*, para além da *antropologia da música* ou *etnomusicologia*. Isto, porque é necessário observar não somente padrões locais de cultura e a estruturas musicais de uma sociedade, mas os padrões de reprodução social desta sociedade a partir de suas práticas musicais e performáticas. Isso implica em alguns casos que, se a performance não estiver presente, haverá um desequilíbrio nos aspectos principais de reprodução material e simbólica de certa sociedade.

[1] utilizo a expressão no plural, como sugerido por Costa (2015): "Diante das transformações nas concepções da cultura popular, que tangenciam folclore, cultura oral, cultura tradicional e cultura de massa, o emprego da expressão no plural – culturas populares – talvez consiga mais facilmente percebê-la como práticas sociais e processos comunicativos híbridos e complexos que promovem a integração de múltiplos sistemas simbólicos de diversas procedências."

A Invizibilização A Partir Do Geográfico E Do Simbólico

Há muitos relatos de ascendência étnica nas bandas de pífanos, seja indígenas ou africanas, como é comumente relatado pelos tocadores das bandas de pífano da região do Araripe do Ceará, que têm ascendência dos índios cariris. Entretanto, como demonstra Magalhães (2009:40), o pífano tem forte ascendência militar europeia e já na segunda metade do século XVIII teria sido incorporado a tradições religiosas e civis no Brasil. Ademais, o litoral, como base da estrutura colonial no continente sulamericano acabou por conformar uma prática de invisibilização do sertão, que passaria a ser o ambiente da hostilidade, "o grande desafio colonial", que exigiria severos esforços e recursos para ser desbravado.

Essas bandas se situam temporalmente a partir de um calendário agrícola, ou seja, a noção temporal é cíclica e regida pelos tempos da lua e das chuvas. Braga (2009) apresenta as variações de noções que certas categorias carregam no contexto das bandas de pífanos, cujos músicos se autodenominam *tocadores*, portadores de um ofício. Trata-se de um ofício de fé ligado ao campo do sagrado e que é não-musical em si, mas, como colocado pelo autor, a *"musga" do meio do mundo*. Descrevo a referência a essa *musga* enquanto padrões de sons não institucionalizados, ou seja, simbolizando o mistério da capacidade de aprender *de per si*. Mesmo quando o tocador aprende observando, uns captam sua forma, outros não. Por isso, a noção *musga* não coincide com aquela cuja noção se dá a partir da categoria ocidental "música", uma vez que procede de um não-lugar e não permite descrever por quais processos torna-se passível de ser apreendida.

Conforme a teoria da dádiva (MAUSS, 2003), as bandas de pífano são necessárias nas comunidades rurais como um ente contratual com o sagrado, para a "contratação" do *dádiva* da proteção, das graças, reprodução animal, chuvas, o "verde". O dom se caracteriza por uma relação estabelecida através da troca de bens (materiais, imateriais, humanos, não-humanos) efetuada sem garantia de retribuição e com o intuito de criar ou reconstituir um vínculo social, sendo que o vínculo necessariamente deve ser mais importante do que o bem ou a troca em si. Quem dá, dá sem obrigação e sem garantia ou certeza da retribuição. Um paradigma se instaura, já que não é previsto que a ação de dar tenha de ser movida pelo interesse do indivíduo, nem que seja uma obrigação. Portanto, ninguém deve estar preso a uma estrutura, já que a dádiva é um fenômeno de orientação dinâmica,

existe de fato em função de uma "obrigação" da liberdade. O dar, o receber e o retribuir são escolhas dirigidas a partir de variáveis que se apresentam como escolhas e necessidades. Ocorre, por exemplo, quando do interesse de alguém por se sentir protegido, ter prestígio social, ascender hierarquicamente, casar-se, ter posses, etc. A espontaneidade da troca é fundada na obrigação simbólica de retribuir ou restituir a alma do dom, que poderá amaldiçoar a quem o retiver. Essa construção opõe-se à de que todos os indivíduos necessitam estabelecer relações de reciprocidade, mas, ao mesmo tempo, elas alicerçam sua sociabilidade no interesse "desinteressado", independente da complexidade da sociedade que estejamos observando.

O símbolo e a atividade simbólica só existem quando há sociabilidade, enquanto inclinação à sociabilidade, mas há que se considerar a atividade simbólica em relação ao tipo de socialidade[2]. É nas relações sociais que o símbolo encontra vias para algo significar. Para Caillé elas se dividem em primária e secundária:

> Chamemos de *socialidade primária* este tipo de relação social em que a personalidade das pessoas é mais importante que as funções que elas desempenham (o que não impede que essas funções existam e sejam importantes. E chamemos de *socialidade secundária* o tipo de relação submetido à lei da impessoalidade (como ocorre no mercado, no direito ou na ciência), onde as funções desempenhadas pelas pessoas têm mais importância que a sua personalidade. (CAILLÉ, 2003:147)

As culturas populares operam com mais facilidade a partir da socialidade primária, pois elas são eminentemente não-instrumentais, mesmo quando gestadas nos contextos de socialidade secundária. Dá-se a seguinte questão, de dizer como elas se comportam sendo de viés primário em um ambiente de socialidade secundária, ou seja, nas redes dos ambientes macrossociais conduzidos pela impessoalidade, nos quais as categorias, as dialéticas são mais dinâmicas e solúveis.

No caso das bandas de pífanos, o relato abaixo dá conta de transmitir a ideia da cadeia de reciprocidade que as perfaz, como neste exemplo de vinculação progressiva de Leandro, mestre na Banda de Pífanos Santa Edwirgens, a essa manifestação cultural:

> Começou bem assim: eu, Leandro, sempre tive vontade de tocar numa banda cabaçal. Minha família faz renovação, gosta de botar reisado e banda cabaçal. No dia da renovação de minha vó, eu fiquei olhando meu tio tocar, Cícero Ribeiro, do grupo Banda Cabaçal São José, de

[2] Pontuo sociabilidade como a capacidade ou predisposição para estabelecer e manter relações sociais e socialidade - o termo aqui é proposto por Caillé (2002) - como o caráter dessa sociabilidade.

Missão Velha.

Eu observando-os tocando, meu tio viu que eu estava interessado, aí ele me deu o instrumento chamado de caixa ou tarol. Comecei ele me ensinando. Passei o dia tocando. Para mim, foi o dia mais inesquecível, esse dia. Aí o tempo passou e ele me chamou pra eu tocar numa festa mais ele. 9 dias, eu fui e toquei. Fui indo, tocando mais ele. Ele me ensinou a tocar zabumba, caixa, prato. Passei 6 anos tocando mais ele, aí fui me interessando pelo pífano. Consegui um casal com Mestre Expedito, que mora próximo a mim. Aí foi surgindo a ideia de formar um grupo. Falei com amigos, primos e irmãos pra formar o grupo. Já estava certo, mas aí faltava os instrumentos. De instrumento só tinha os pífanos, que Mestre Expedito me deu o casal. Meu pai trabalhava no lixão, aí achou o casal de pratos de ferro. Poxa, fiquei alegre com aqueles pratos! Já tinha os pife e os pratos. Faltava zabumba e caixa. Aí Mestre João Bosco viu meu interesse, me deu o arco e o bojo. E Mestre Expedito deu o restante do zabumba, que é couro, corda e o trabalho dele, que era montar o zabumba. Pronto, quase lá. Faltava a caixa. O que eu fiz? Peguei meu celular que tinha, vendi por 100 reais e comprei a caixa. Pronto, os instrumentos tava tudo ok.

Faltava nós sabermos tocar. Foi aí que comecei a ensinar meu irmão, primos e amigos. Ensinei eles a tocar zabumba, caixa e prato. Era o que eu sabia, né? Aí eu só não sabia tocar o pife. Comecei a colocar o cd no som e comecei a soprar. Aí o que eu tava aprendendo, nós começamos a tocar: um baião, um dobrado, um bendito. Aí Mestre Nena viu nosso grupo, gostou e nos deu a farda, que foi nossa primeira. Sim, tava tudo belíssimo. Fomos desenvolvendo as tocadas todas. Nós fomos nos cadastrar no Sesc. Fomos chamados para a primeira apresentação. Aí sim, nossa sociedade de nós cinco estava disparada Eu como cabeça disse: "calma, o pouco que sabemos nós podemos passamos vergonha", os meninos concordaram. Fomos, mesmo eu sabendo pouco no pife. Eles já eram fera no zabumba, caixa, prato. Dava pra esconder o que eu errasse e graças a Deus deu tudo certo nossa apresentação. Fomos pegando jeito aos poucos e foi dando certo, graças a Deus. E o nome do grupo Santa Edwirgens foi por conta da capela que tem aqui de Santa Edwirgens, aí coloquei Banda Cabaçal Santa Edwirgens, e graças a Deus estamos até hoje aqui nessa batalha. Não com os mesmos componentes, com outros que já ensinei e também sabem. Mas minha missão é essa, nunca deixar esse grupo. Onde eu passo não tenho vergonha de contar minha história, que eu vou levar pro resto da minha vida comigo. (MESTRE LEANDRO)

Esse relato permite destacar elementos de reciprocidade em diversos níveis. De início, este mestre relata que sua família gosta de fazer a *renovação*[3], que é um rito importante de reafirmação

[3] O ritual da renovação é também um marco para o tempo cíclico, que se inicia de acordo com a data convencionada por cada família. Registrei a presença deste ritual em todos as comunidades visitadas, em seus diversos estados, e é uma prática pontual na liturgia do catolicismo popular nordestino. É citada em quase todos trabalhos sobre as bandas de pífanos, pois sem a sua presença o ritual não atinge as condições ideais para a renovação do vínculo de proteção com o santo(a) ou padroeiro(a) daquela família.

"A prática mais comum de devoção familiar é a festa de renovação de santo que se caracteriza por ser uma manifestação de fé, de agradecimento por benefícios alcançados e renovação dos pedidos feitos à imagem do santo protetor. A festa é dedicada ao santo protetor da casa ou de devoção de algum familiar que devido a alguma promessa realizada, ou por marcar a data da construção daquela residência, ou ainda a data do casamento, anualmente realiza-se a renovação do santo.

As renovações de santo são promessas individuais ou familiares que visam o bem estar dos moradores da residência onde elas realizam, pois '[...] acredita-se firmemente que, se o povo não cumprir com sua obrigação ao santo, isto é, festejá-lo na época apropriada, ele abandonará a proteção que dispensa. Aqueles que custeiam as despesas das festas têm a convicção que o santo retribuirá esse sacrifício" (GALVÃO, 1976:31 *apud* MONTEIRO JUNIOR, 2015:76)

anual da reciprocidade de cada família com seus santos padroeiros – aqueles com quem há maior vinculação pela fé. Eles, além de cumprirem com o rito, o fazem de maneira denodada, através da presença de duas das tradições mais pujantes daquela região do cariri cearense, o reisado e a banda de pífanos. Em se tratando de uma banda de pífanos formada por membros de uma mesma família, a presença do conjunto simbólico subjacente é acentuada, já que seus significados são trocados entre os membros desde a mais tenra idade.

Assim como o vínculo com os santos padroeiros é livre e espontâneo, através da liberdade do *retribuir*, que neste caso se faz mediante o cumprimento de uma renovação contratual após um ciclo anual e de toda cadeia de observações e tabus relacionados a este rito, o vínculo com os grupos de culturas populares citados também reflete, uma realidade contratual via reciprocidade. Podemos destacar que Cícero Ribeiro, tio de mestre Leandro, também inicia um dom, pois dá ao sobrinho uma caixa ou tarol, além de aulas de pífano, o que instaura a oportunidade para um fortalecimento de vínculo entre sobrinho e tio, logo em seguida correspondido, pois Leandro vai tocar junto ao tio durante 9 dias em um compromisso de sua banda, Banda Cabaçal São José, em Missão Velha-CE. O objetivo de destacar estes vínculos estáveis acima é demonstrar que aqui não há referência a valores de troca.

Outra conclusão que se tira é que o dinheiro pode ser inserido dentro da cadeia do dom sem que necessariamente tenha o mesmo valor de troca esperado. Supondo-se que uma banda de pífanos cobra em média mil reais para se apresentar em uma *renovação* durante um dia, certa banda poderá cobrar apenas trezentos reais sem que isso seja considerado desarrazoado, pois estará coberto por um valor moral. A vida social dos grupos das culturas populares antes colocados em prática através da livre associação, quando através dos editais, viram uma livre obrigação. O vínculo entre os grupos e os órgãos governamentais, os quais emitem os editais, dura o período exarado, e a impessoalidade deve ser garantida para que o processo seja probo. Caso não sejam cumpridas as obrigações sobre os quais os editais versam, como entrega de produtos e prestação de contas, esse vínculo se torna negativo e punitivo, seja pela impossibilidade de concorrer novamente em novos editais durante determinado tempo, seja pela obrigação de devolver todo o recurso recebido.

Vou me utilizer também do exemplo expresso no relato de Mestre Dezinho, mestre da Banda

de Pífanos Raízes, do Quilombo Travessão do Caroá, zona rural da cidade de Carnaíba, em Pernambuco. Com esta banda, mantive o contato mais prolongado, sua abrangência regional é das maiores, devido o prestígio que recebe das comunidades contratantes em virtude da longa tradição de tocadores em sucessivas gerações e ainda porque a região é das que tem maior número de bandas em extinção. Durante certo período, a banda recebeu recurso mensal daquela prefeitura para realizar um trabalho de ensino do pífano às crianças e jovens da referida comunidade, via projeto ou edital. Para fazer jus à continuação do pagamento, todos alunos ficariam disponíveis para fazer apresentações nos lugares escolhidos pela prefeitura. A quantidade de apresentações variava de acordo com o arbítrio da prefeitura, o que se tornou extenuante, gerando uma reciprocidade assimétrica.

Em outra situação, o mesmo grupo utilizou de verbas governamentais via edital lançado por certa fundação cultural também para ensino de pífanos. A prestação de contas não foi aceita porque o modelo de recibo dos itens comprados, exigido pelo edital, não correspondeu ao padrão dos recibos oferecidos naquela região do interior do Estado. Os recibos deveriam ser emitidos via computador, quando na região só havia a possibilidade de emitir recibos preenchidos manualmente. Como a prestação de contas ficou com status de incompleta, duas terças partes do total de recursos foram congelados pela fundação e o grupo ficou inadimplente:

> [...] vocês que estão aqui, vocês acham que a nota fiscal daqui é igual à nota fiscal de Recife, de Brasília, é? No sítio? Num mercado desses aqui? Quando vocês vão no mercado sai um cuponzinho daquele, que sai no computador, né? Eles queriam exigir uma prestação de conta com nota fiscal, como seu eu tivesse comprando em uma casa lá em Recife ou Brasília. Num restaurante, que eu fui almoçar com meu menino, tinha que ter nota fiscal como lá em Brasília, mo'de prestar conta. O mais ruim que eu achei foi isso aí, não foi o trabalho, o dinheiro, mas a prestação de conta que eles exige e aqui nós não tem. Nós chegava aqui ai ia comprar café pros menino, que era o dia deles se apresentar, tinha que tomar café, não é? Um buteco, não é restaurante não, um buteco. Restaurante é restaurante, buteco é buteco. Ai quando o menino me dava um cachorro quente pra eu servir pros menino, ia fazer um cachorro quente de três real, tinha que ter a nota fiscal de um cachorro quente daquele. Ai se não era daqueles papelzinho, daqueles cuponzinho lá, eles não aceita, aí fica difícil, não fica? Não foi só eu que achei ruim não, foi todos que trabalhou com isso ai. Porque pro lado de lá você já encontra umas coisas mais melhorzinha que aqui no sertão. (MESTRE DEZINHO)

Esses exemplos ilustram a distância que há entre as interações de socialidade primária e secundária no contexto das bandas de pífanos, tipificadas pela impessoalidade e pela reificação das culturas populares em si, quando a realidade simbólica é menos importante que o produto, instrumental e quantificável.

Lévi-Strauss (2003) irá dizer que a contribuição maussiana legou ao pensamento antropológico a sublimação da observação empírica, de forma que a próxima geração de antropólogos ao autor pôde tratar das culturas como sistemas, compostos pelas atividades sociais frente a modalidades analisáveis e classificáveis, dentro da necessidade constante de objetificação. O autor descreve a vida social de certa sociedade como um mundo de relações simbólicas que se coloca para o etnólogo a partir e na linguagem, nas regras matrimoniais, nas relações econômicas, na arte, na religião. Certos grupos das culturas populares, e aqui se inserem as bandas de pífano, estão normalmente atuando em situações rituais, nos quais estas devem-se conduzir de maneira a não ferir nenhum *tabu*. Deve haver estreita ressonância entre as comunidades onde se apresentam e a própria banda. Essa confiança é construída em geral transgeracionalmente. Cada santo tem seu bendito e seu hino, isso deve ser severamente respeitado. Há movimentos corporais específicos para cada momento de uma novena, como a vênia, quando é liberada a entrada da banda dentro da igreja para saldar o padroeiro (a) no altar.

Cada sociedade ou comunidade vai apresentar uma variação dos tipos de *tabus*. Por outro lado, via editais que não contemplem os fatores étnicos, uma banda de pífanos que tenha pouco conhecimento do repertório sacro específico, que execute melodias e ritmos de uma forma não ritual, que tenha menos membros do que o usual, pode ainda assim ser considerada com maior capital cultural que uma banda que esteja acostumada a reproduzir as condições necessárias para o evento sacro. Estes editais para ações de salvaguarda do patrimônio imaterial, quando não possuem esse aporte etnomusicológico, acabam por contemplar bandas de pífanos cujos membros não vêm de uma tradição de tocadores, que não conheçam os benditos respectivos, que ficam classificadas no lugar de bandas centenárias, Isso se dá quando as categorias perseguidas em edital sejam ligadas ao *ethos* da música ocidental. No escopo da música occidental enquanto instituição, há lugar para o virtuosismo, a técnica de execução, a complexidade das composições, o tamanho de seu público como impositivos para uma valorização.

Godelier (2001), sobre a teoria da dádiva, aponta que há dons que devem ser conservados ao mesmo tempo que são dados. Os tocadores, na verdade, não têm interesse no dinheiro como uma necessidade última, porque em essência não “trabalham com cultura”. A cultura é um “dom” que receberam de seus parentes de gerações anteriores e do sagrado e que deve ser retribuído quando não

se afastam do ofício de tocador, até que se morra ou passe esse dom para alguém da próxima geração. Esse algo que receberam continua com eles, são coisas sagradas, coisas que não se deve dar. Caso o edital seja para iniciativas de ensino dessa manifestação, não ensina-se apenas pelo dinheiro, mas para não ficar com um *hau* (MAUSS, 2003) que não é seu, do contrário, ficariam em dívida com os doadores, e isso gera perigos iminentes. Perigos muito ligados ao campo do sagrado, como não receber mais graças, de ser desaprovado pelos parentes que o antecederam no ofício, de terem suas vidas ameaçadas de alguma forma. Não o fazem pelo dinheiro em si,mas pelo *hau* que deve ser devolvido. O dinheiro será mais uma forma de assalariamento que um fim em si, mas que não exclui os benefícios imediatos que traz aos tocadores e suas famílias.

Um bom exemplo de algo que não pode ser dado, em geral, nas bandas de pífanos são os próprios instrumentos herdados das formações precedentes. Como os zabumbas são instrumentos que antigamente eram confeccionados pelos próprios tocadores e em madeira de lei, os instrumentos podem durar séculos, não prescindindo de reparos de tempos em tempos. Há uma alta carga simbólica nos zabumbas por este motivo e por ser um instrumento imprescindível para essas formações, de forma que caso não houvesse pratos, caixas de esteira, contra surdos, seria possível ainda realizar uma apresentação, claro, com grande prejuízo para o grupo. O que se quer dizer é que caso algum desses instrumentos não estivesse à disposição, certamente não haveria uma apresentação, digo, os pífanos, em pares ou não, e o zabumba.

Ainda sobre os zabumbas, seu nome é usado hoje com menos frequência, mas no passado o foi com maior, para se designar o próprio conjunto, "uma festa que não tenha zabumba, não é festa". Aqui zabumba se refere ao conjunto de tocadores em sua completude. Há evidências de que esse fato acontece porque os zabumbas, quando confeccionados com muito rigor e a partir de madeiras de lei, podiam soar a quilômetros de distância, alcançando às vezes toda a extensão da comunidade e anunciando que haveria de começar uma "tocada" ou algum evento de caráter religioso.

CONCLUSÃO

Por tanto, a perpetuação dessas bandas fica notavelmente prejudicada quando não é possível resguardar-lhes seu arcabouço simbólico subjacente, que está por sua vez inserido nas dinâmicas locais e globais das transformações sociais no mundo. Entretanto, o que se observa é que a gestão

cultural, quando não fundamentada nos pressupostos etnológicos, pode causar-lhes um desfavor, num processo de reificação. Também seria um desfavor o oposto, resguardando sua atuação apenas aos contextos religiosos de suas comunidade, isolando-as do público geral, que tem o mesmo direito de estabelecer relações profundas com os grupos de culturas populares. Cabe à comunidade científicadar conta de etnografar esse processo em sua mais profunda realidade.

A aproximação do público urbano para com culturas populares acentuou-se pós década de 90 e se configura neste início de século como em constante fortalecimento. Já na década de 60, o Tropicalismo representou uma tentativa de ruptura para com o estabelecimento da cultura dos centros urbanos como a realidade da identidade brasileira. As bandas de pífanos ficaram na história como representação desse processo, quando Gilberto Gil, em 1972, lança seu quinto álbum, Expresso 2222, como a primeira faixa sendo a composição Pipoca Moderna, música autoral de Sebastião Biano, da Banda de Pífanos de Caruarú, cuja letra seria acrescentada mais à frente, em 1975, por Caetano Veloso. Gil visitou a banda em Caruarú-PE, e intermediou agravação do primeiro álbum desta já em São Paulo, para onde migraram. Permanece, contudo, a inelutável necessidade da produção de trabalhos acadêmicos que deem conta das dinâmicas culturais contemporâneas.

Referências

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara*: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de Reis. Tese de Doutorado, PPGSA/IFCS/UFRJ. 2008.

BRAGA, Elinaldo. *Discurso e Práticas Culturais de Velhos Pifeiros:* A História da Banda Cabaçal Os Inácios. João Pessoa – PB. 2009. 100 pgs. UFPB/J.P./LETRAS

BRANDÃO, C. Rodrigues**.** *"Casa de escola":* cultura camponesa e educação rural. Papirus, 1983.

CAILLÉ, Alain. *Antropologia do Dom:* o terceiro paradigma. Petrópolis, RJ. Vozes, 2002

COELHO, José Rafael *et al*. *Pífanos do sertão* – Recife/PE: FacForm, 2016. 143p.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. *Cultura popular*. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6. 2015.

DA SILVA, Valéria. *Seu Zé, Qual a Sua Didática?* A aprendizagem musical na Oficina de Pífano da Universidade de Brasília. Brasília/DF. 2002. 196 pgs. Dissertação de Mestrado. Ida-MUS. UnB.

GODELIER, Maurice. *O Enigma do Dom.* Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *Introdução à obra de Marcel Mauss.* IN: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. SP: Cosac Naify. 2003.

MAGALHÃES, Daniel de Lima. *Pipiruí e Caixa de Assovio:* tocadores de pífanos e caixas nas festas de reinado. Belo Horizonte. 2009. 194 pgs. Dissertação de mestrado. UFMG.

MARTINS, P. H. *A dádiva e o terceiro paradigma nas ciências sociais:* as contribuições antiutilitaristas de Alain Caillé. Sociologias, Porto Alegre, ano 19, no 44, jan/abr. 2017.

MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva:* forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

MONTEIRO JUNIOR, Francisco S. S. *Tradição na modernidade:* a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero – Juazeiro/CE. João Pessoa. 2015. 119 pgs. Dissertação de mestrado. UFPB.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. *As bandas-de-pífanos no Brasil: Aspectos de organologia, repertório e função.* IN: Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 536-578.

PEDRASSE, Carlos E. *Banda de Pífanos de Caruaru:* uma análise musical. Campinas/SP. 2002. 289 pgs. Dissertação de Mestrado. Unicamp.

PEREIRA, Luzimar. *Os Giros do Sagrado:* Fundamentos e Sistemas nas Folias de Urucuia, Minas Gerais. Rio de Janeiro. 2009. 423pgs. Tese de Doutorado. UFRJ/IFCS.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisêdjê*. (Tradução: Werlang, Guilherme). São Paulo: Cosac Naify. 2015.

SUGASTI, LUCIANA B. F. *Propriedades físicas e acústicas de pífanos fabricados com Bambusa tuldoides munro.* Brasília/DF 2012. 43 pgs. Monografia. UnB.

VELHA, Cristina. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006).* São Paulo. 2008. 307 pgs. Dissertação Mestrado. PPGHS- USP.

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MULHERES PARAIBANAS DO COCO DE RODA E DA CIRANDA: SALVAGUARDA, RESISTÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA

GT ETNOMUSICOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: RECONHECIMENTOS, DEBATES E SALVAGUARDAS

Harue Tanaka (Universidade Federal da Paraíba)
hau-tanaka@hotmail.com

Resumo: Relato sobre aspectos que levaram à sanção da Lei n. 11.948, de 10 de maio de 2021, que declarou o coco, a ciranda e a mazurca patrimônios imateriais da Paraíba; sobre as condições de atuação musical e cultural, em meio à crise pandêmica, de algumas coquistas e cirandeiras estudadas pelo grupo de pesquisa que contempla as categorias analíticas de música, corpo, gênero, educação e saúde (MUCGES). Parte das ações do referido grupo centra-se na performance musical, bem como nas pedagogias abertas e resistência cultural de mulheres da cultura popular. Logo após a Lei 11.948 ser sancionada, a Lei n. 11.975, de 15 de junho de 2020 institui no calendário oficial a semana estadual das culturas populares e tradicionais da Paraíba. A partir das subáreas abarcadas pelo grupo de pesquisa vários aspectos foram abordados nas publicações em relação aos estudos sobre as mulheres paraibanas do coco de roda e da ciranda, que incluíram, dentre outras, discussões que as impactaram sobremaneira, apontando para um pensamento epistêmico de pesquisadores e educadores em função de um compromisso social e educacional; situações que se coadunaram com a própria identidade, resistência cultural e sobrevivência.
Palavras-chave: Patrimonialização. Coquistas. Cirandeiras. Lei n. 11.948/21. Cultura paraibana.

Paraiban women of coco de roda and ciranda: safeguard, resistance and survival

Abstract: Report on aspects that led to the sanction of law n. 11,948 of 05/10/2021, which declared the *coco de roda* (round coconut), the *ciranda* and the mazurka intangible heritage of Paraiba; on the conditions of musical and cultural performance, in the midst of the pandemic crisis, of some *coquistas* (coconutwomen players) and *cirandeiras* studied by the research group that includes the analytical categories of music, body, gender, education and health (*MUCGES*). Part of the actions of the aforementioned group are centered on musical performance, as well as on the open pedagogies and cultural resistance of women from popular culture. Soon after law 11,948 was enacted, law 11,975 of 06/15/21 institutes in the official calendar the state week of popular and traditional cultures of Paraiba. From the subareas covered by the research group, several aspects were addressed in the publications in relation to studies on women from Paraiba in *coco de roda* and *ciranda*, which included, among others, discussions that had a major impact on them pointing to an epistemic thinking of researchers and educator in function of a social and educational commitment; situations that were consistent with the identity, cultural resistance and survival.
Keywords: Patrimonialization. *Coquistas*. *Cirandeiras*. Law n. 11,948/21. Paraiba culture.

Introdução

Com a aprovação da Lei n. 11.948, de 10 de maio de 2021, que declarou o coco de roda, a ciranda e a mazurca patrimônios imateriais da Paraíba, fomos investigar como estava a situação das coquistas e ciradeiras que se tornaram foco do grupo de pesquisa em estudos interdisciplinares em música, gênero, educação e saúde (MUCGES), principalmente, nesse momento de crise pandêmica. Desde 2016, lideramos o grupo cujas linhas de ação centram-se:

> a) Estudos etnomusicológicos interligados às categorias de gênero e música (metodologia da história oral e/ou etnografia; com aporte também nos trabalhos de feministas e/ou etnomusicólogos); b) Construção e reflexão em torno de metodologias não convencionais frente ao ensino-aprendizagem tradicional de música; c) Música, educação, corpo, empoderamento e saúde, dentre outros, bem como as inter-relações entres tais categorias de análise (TANAKA; FREITAS; ROCHA, 2017, p. 462).

O grupo trata da performance de mulheres do coco de roda e ciranda, bem como de suas pedagogias abertas (TANAKA, 2018), muito voltada às reflexões de mestras da cultura popular paraibana. Nas palavras de De Vicenzo (apud SIMONOVICH, 2009, p. 66) ao propor uma pedagogia aberta, fala-se sobre "uma pedagogia da subjetividade, uma pedagogia da participação. Uma pedagogia que esteja permanentemente lendo quais são as necessidades de aprendizagem das pessoas ou dos grupos com os quais trabalhamos".[1]

> O intuito primeiro do [Mucges] concentra-se, portanto, em transversalizar e gerar uma visão mais ampla sobre o fenômeno da aprendizagem, principalmente, de mulheres, a partir do estudo sobre as interfaces entre as áreas supracitadas, gerando instrumentos metodológicos e de aprofundamento no conhecimento sobre os seus processos de ensino e aprendizagem musicais (TANAKA; FREITAS; ROCHA, 2017, p. 460).

A ideia, nesse momento, foi perceber a situação e comportamento das mulheres nesses núcleos e de como atuaram e recepcionaram a supracitada Lei n. 11.948/2021. A partir da participação das mestras Ana do Coco, Vó Mera e Mestra Tina conseguimos compreender como ocorreu o processo de patriamonialização instituído pela lei supramencionada, bem como seus reflexos, inseridos dentro de seu "musicar local" (*local musicking*), no sentido proposto por Christopher Small, "não se encerrando na performance, posto que se encontra atrelada ao

[1] *Proponemos una pedagogía aberta, una pedagogia de la subjetividade, una pedagogía de la participación. Uma pedagogía que esté permanentemente leyendo cuáles son las necesidades de aprendizaje de las personas o los grupos con los que trabajamos*.

musicar (cantar, tocar, ouvir, falar sobre música, etc.)" (TANAKA, 2019, p. 1-2).

A sobrevivência das manifestações culturais como um todo sofreu o maior golpe de todos os tempos, visto que atingiu não só o aspecto artístico-musical, traduzido por um verdadeiro drama musical, emergindo situações e possibilidades de sobrevivência, submetidas ao alvedrio da atuação do poder público, bem como à criação de leis; da intolerância religiosidade causando incidentes nas manifestações de matrizes indígenas e africanas, somada aos preconceitos e discriminações, de identidade de gênero, violências de toda sorte, homo-lesbo-transfobias, racismo, feminicídio, que acirraram os debates, ao terem os problemas escancarados; (co)existentes há séculos e que atingem a parte mais vulnerável da sociedade (TANAKA, 2020 apud DOMINGUES; BATISTA, 2020, p. 259-281).

Tomamos como uma das pontes de articulação entre a proposição da lei e os protagonistas desse processo de patrimonialização estadual, a atuação de militantes, apoiadores e brincantes, notadamente no coco de roda e da ciranda, já que a mazurca não é brincada no litoral paraibano. Na verdade, o intuito principal desse grande grupo foi pensar e executar ações para fomenter larga divulgação (principalmente, midiática) de tais manifestações. Assim, estudantes (universitários e não) se uniram não exatamente para "estudar" ou discutir textos sobre a cultura popular, mas, na ausência de um termo que melhor o definisse, criaram o Grupo de Estudos Coco de Roda Acauã. A partir da criação, propagaram ações a exemplo da carta aberta requerendo a valorização e preservação das manifestações populares (SE LIGA…, 2020). As mulheres da política paraibana – vereadoras e deputadas – também foram peças fundamentais para que os projetos de lei fossem aprovados. Logo após a sanção da Lei 11.948, de 10 de maio de 2021, houve a aprovação da Lei n. 11.959 de 20 de maio de 2021 que instituiu o dia estadual do coco de roda, ciranda e mazurca. Assim, em ação conjunta surgiu a oportunidade que culminou no sancionamento da Lei 11.975 de 15 de junho de 2021 e que institui no calendário oficial a semana estadual das culturas populares e tradicionais da Paraíba, embora, nesse momento, o artigo que previa a obrigatoriedade de levar mestres e mestras às escolas tenha sido vetado.

Como dito, uma das dificuldades apontadas foi a localização dos grupos-alvo, por toda Paraíba. Porém, agora, com o trabalho do grupo Coco de Roda Acauã começou um movimento de conscientização política, em que os mestres e mestras começaram a compreender a

importância de uma participação ativa e das leis que poderão contribuir enormemente no (re)conhecimento sobre as referidas manifestações da cultura popular paraibana (ZÉ SILVA, entrevista, 18/08/2021). A ideia do presente relato foi demonstrar como as cirandeiras e coquistas paraibanas vem tentando driblar a falta de incentivo sobre as manifestações supracitadas, levando em conta suas atuações na área da educação e mesmo politicamente, em um engajamento para o reconhecimento de dita cultura em todo o estado.

Sempre uma "Roda-Viva"

Sempre que vimos pensando nesse atual momento, paira uma sensação que pode ser traduzida pela música Roda-Viva (CHICO BUARQUE, 1967). Na época, o compositor tentava driblar a censura, durante a ditadura militar no Brasil, criticando a liberdade de expressão ameaçada que, hoje, pode ser traduzido pelos acontecimentos atuais na política e a relação entre os poderes públicos, em meio a uma crise mundial sem precedentes. Se não exatamente pela censura, mas pelas políticas públicas e ausência de ações governamentais, nesse contexto. Segundo Rubim (2011, p. 11 apud CALABRE, 2009, p. 57), "a história das políticas culturais no Brasil está marcada por tristes tradições que podem ser condensadas em expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidades, paradoxos, impasses e desafios. E parte dessa herança a que o autor se refere diz respeito às décadas de 1960/1970". Podemos destacar, historicamente, a participação de Mário de Andrade, convidado pelo ministro Gustavo Capanema para elaborar o anteprojeto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Surge o documento elaborado pelo modernista que delimitava as obras de arte patrimoniais a partir de oito categorias de arte, sendo na popular que se previa o tombamento de objetos, inclusive. Mas quando se fala da música, essa aparece na categoria folclore ao lado de culinária, superstições, contos, lendas, etc. (CALABRE, 2009, p. 21).

Segundo Oliveira (2007, p. 359 apud CALABRE, 2009, p. 50-53), no campo da cultura popular, "[…] a partir do estabelecimento do regime democrático em 1946, alterou-se o contexto político das relações entre povo e Estado no Brasil. Estruturaram-se duas grandes interpretações sobre o que seria o popular" (idem, p. 50). Mas diretamente, consoante a segunda vertente interpretativa, para esse grupo de intelectuais, "*folclore* e *cultura* tinham signifcados

antagônicos: o primeiro significava tradição e o segundo, transformação. Logo, a finalidade da cultura popular era forncer consciência ao povo e ser um elemento transformador", aquela, portanto, considerada como sendo referente a manifestações museificadas (ibidem, p. 53, grifos da autora).

"Resistir é preciso…"

Em 2017, Domerina Nicolau da Silva ("Vó Mera"), deu uma entrevista ao grupo que a estava homenageando, durante as prévias do carnaval daquele ano, respondendo à pergunta: "O que é fazer cultura popular no estado da Paraíba?".

> A coisa mais importante da nossa vida é não desistir daquilo que a gente gosta de fazer. Eu sou uma pessoa que eu trabalho, canto porque gosto de fazer o meu trabalho, mesmo que seja com cachê ou sem cachê, mas eu gosto sempre de dar valor à nossa Paraíba, João Pessoa. Tem coisas maravilhosas, não só Vó Mera […] Nossa Paraíba é rica de cultura. Então, eu peço ao povo que sempre dê o valor que a gente merece […] É isso que Vó Mera tem pra falar, que nós merecemos, não vamos desistir. Temos que continuar que nossa Paraíba merece (VÓ MERA, entrevista, 04/02/2017).

A fala nos remeteu à realidade antecedente ao início do processo de patrimonialização do coco de roda, ciranda e mazurka. Segundo Zé Silva, convidado para o debate promovido pelo Fórum Cultural (RESISTÊNCIA…, 2020), presidido pela deputada estadual Estela Bezerra, foram mapeados cerca de 40 grupos, porém denunciou que:

> A gente tem um grupo que deixou de brincar, porque o mestre morreu, não teve incentivo pra continuar a brincar, é o caso do grupo de Santa Luzia [PB], do mestre Mané de Bia e o grupo se encontra sem incentivador, e não existe incentivo do Estado, do município, para o grupo dar continuidade, e a maioria se encontra nas zonas rurais […] Tem muitas cirandas dentro da cidade. E esse mapeamento […] demonstra a importância de se ter políticas públicas. […] Eles não se mantêm só com essas ideias que as pessoas costumam romantizar muito, que é a "raça" [desejo intenso], né não? "eles lutam", "isso é uma brincadeira". […] Elas [brincadeiras] contam a história do nosso povo. São cerca de 200 anos resistindo; quantos cocos passaram de geração em geração, contando histórias, levando a tradição oral da população vista de baixo? (RESISTÊNCIA…, 2020).

Nas palavras do debatedor, a história vista de baixo diz respeito àquela contada pelos mestres e mestras como Ana do Coco, não mencionada pelos historiadores. Zé Silva ainda comentou que depois do forró (xote, xaxado, baião, arrasta-pé, etc.), o coco de roda é a brincadeira mais importante da Paraíba, sendo hoje mais de 60 grupos, mesmo sem uma política

de fomento e de divulgação. O mapeamento se deu através do empenho do Coco de Roda Acauã, através dos contatos diretos com as prefeituras do estado, em buscas no *YouTube*, lembrando que muitas vezes a população local sequer tinha conhecimento da existência desses grupos localmemte (RESISTÊNCIA…, 2020).

O que percebemos nesse processo de patrimonizaliação foi uma forte e marcante presença das cirandeiras e coquistas paraibanas que na completa ausência de oportunidades em dar continuidade de seus folguedos apareceram na linha de frente das discussões e da implementação de leis pensadas para a salvaguarda das referidas manifestações.

Em 25/09/2019, ocorreu o I Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba (doravante, I Encontro) a partir da parceria entre o Coco de Roda Acauã e o Coco de Roda Novo Quilombo, coordenado pela mestra Ana do Coco (CANAL…, 2019). Entretanto, não podemos deixar de mencionar que todo e qualquer processo de patrimonialização tem sempre aportes em pesquisas que o antecederam; no caso da referida expressão cultural destacamos os pesquisadores Carlos Sandroni, Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, que coordenaram o projeto Inventário dos Cocos como Patrimônio Imaterial Brasileiro, que ocorria em 2011, através da parceria com a ONG Meio do Mundo e do IPHAN.

Guardiães do patrimônio imaterial paraibano

A partir da lei criada para salvaguardar três manifestações populares – coco de roda, ciranda e mazurca –, percebe-se que o levantamento prévio realizado detectou o coco de roda e a ciranda como as mais emblemáticas da cultura praiera paraibana.

Temos conhecimento de algumas mazurcas, principalmente, em Pernambuco, dentre elas a "Mazuca da Quixaba", liderada pela única mestra de maracatu reconhecida oficialmente, a Mestra Joana Cavalcante, líder do movimento feminista de baque-virado Baque Mulher. Porém, a profusão de dados e pesquisas sobre a mazurca não se aproxima da do coco de roda, e embora haja uma equivalência entre Paraíba e Pernambuco, um dos aspectos que diferem as mazurcas desse estado seria a presença do toque da jurema. Assim, seria um "tipo de coco mais pisado", "nome de um tipo centenário" de coco, que difeririam na poesia e no ritmo;

inicialmente, sem instrumentação, apenas o canto, palmas, pés, e a dança (ZÉ SILVA, entrevista, 18/08/2021).

Ayala (1999) comentou sobre os dados parciais da pesquisa que deu origem ao livro Cocos: alegria e devoção, levantando a seguinte hipótese:

> Se o coco é caracterizado como "dança de negro", qualificação que, dependendo do contexto no qual surge, pode ter significados antagônicos: ora como rejeição, ora como afirmação de uma identidade cultural. Associada ao último aspecto, tem se imposto a análise dos diferentes tipos de preconceito (étnico, cultural, social etc.) e a verificação das situações e condições que colocam os cocos em relação com outros tipos de dança e de poesia populares e de outras minorias na Paraíba (AYALA, 1999, p. 233).

Outro aspecto mencionado se refere à possível repressão que sofreu o coco:

> […] também uma preferência pela ciranda em várias localidades visitadas. São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes, só ciranda. Estar oculto em outra dança leva-nos a pensar que em alguma época a brincadeira do coco pode ter sido reprimida (AYALA, 1999, p. 246-247).

Mais recentemente, encontramos referência ao andamento do coco e da ciranda. Segundo a mestra Têca do Coco (Cabedelo-PB), "o coco é uma dança muito 'puxada' […] aí a gente colocou a ciranda pra descansar, é uma dança mais leve, é uma dança que a turma toma mais um arzinho, por isso que eu coloquei a ciranda no meio do coco" (CANAL…, 2019).

Frequentemente, observamos que as manifestações do coco e ciranda têm no cerne de sua sobrevivência, a forte presença feminina (Dona Lenita, Vó Mera, Ana do Coco, Mestra Tina, Penha Cirandeira, Têca do Coco, Mestra Cida, Dona Edite do Coco, etc.) num movimento de resistência, inclusive, de luta pela terra nas comunidades quilombolas; pela manutenção da história, da dança, da música e da visibilidade sobre o contexto cultural.

Ana do Coco é mestra do Coco de Roda Novo Quilombo, considerada líder do quilombo Ipiranga (Conde-PB). A localidade do Guruji é um importante espaço de resistência cultural quilombola, sendo o território certificado, em 08/09/2006, pela Fundação Cultural Palmares, com cerca de 50 famílias.[2] Há uma relação, muitas vezes, com a transmissão oral de cocos

[2]Informações no site em que anunciou o lançamento do primeiro CD. Disponível em: https://www.brasildefatopb.com.br/2020/06/18/coco-de-roda-novo-quilombo-lanca-cd-da-brincadeira-a-resistencia. Acesso em: 12 jun. 2021.

(entre coco de roda e mazurca, inclusive) que transitam de um estado para outro dentro da região nordestina, a exemplo de Samba Nêgo, presente no primeiro trabalho gravado do grupo, o CD "Da brincadeira à resistência", lançado em 15/06/2020. "Samba negro / branco não vem cá / se vier / pau há de levar | Eu vou rachar os pés de tanto sapatear / de dia tá no açoite / de noite pra batucar." Segundo a mestra Ana, provavelmente, o canto veio de Palmares-PE.

Ana do Coco teve que interromper a festa do coco devido à pandemia, onde se gravou o I Encontro que deu origem ao documentário que registrou a festa que acontecia sempre no último sábado de cada mês (CANAL…, 2019). Tratava-se de um local fomentador de cultura que mesmo antes não recebia o devido apoio de políticas governamentais, tendo sido, inclusive, palco de uma chacina e briga por terra entre meeiros.

Em 2013, Ana do Coco e, sua mãe, a mestra Dona Lenita criaram o Museu Quilombola do Ipiranga, pensado para servir de espaço de visitação e educação, no intuito de abrir um espaço formativo para receber crianças/ adolescentes das escolas e circunvizinhança, além de acompanhá-los em uma trilha ecológica nos entornos do Ipiranga. Ações como essas denotam o modo como as coquistas e as cirandeiras vêm resistindo à falta de incentivo e fomento por parte do poder público na divulgação e na manutenção dos grupos.

Ainda, dentro dessa verve educativa, a mestra Tina mantinha suas atividades centradas na importante função de transmissão oral – capoeira, ciranda, coco de roda, cavalo-marinho –, às crianças e aos adolescentes, principalmente, do Bairro dos Novais (JP/PB). Reconhecida mestra do cenário local cujo prenome é Jocilene, começou na Tribo Indígena Xavante, aos13 anos de idade, na Capoeira Angola, aos 18 anos de idade e no Cavalo-marinho Infantil, em 2005 (seis anos antes de nossa pesquisa na Especialização em Artes sobre o Cavalo-marinho Infantil do Bairro dos Novais, 1999). Hoje, é mestra da Ciranda do Sol e, do Cavalo-marinho Infantil do Mestre João-do-Boi (desde 2012), além de contramestra da capoeira do mestre Naldinho (Bairro dos Novais-JP). A mestra Tina é uma das mais novas dentre as mestras paraibanas, chamada de a "certeza da continuidade" na *live* do fórum cultural (RESISTÊNCIA..., 2020). Encarna a representação de uma juventude protagonista, sendo ela o melhor exemplo do legado que lhe foi passado. A pandemia, entretanto, tornou impraticável a continuidade de seu trabalho dentro da comunidade (e mesmo fora), já que a única saída para interagir com as crianças e os adolescentes dos grupos em que atuava seria através do ensino remoto emergencial. Sua fala

durante o fórum cultural foi a mais contundente e denunciativa em relação ao "zero por cento de incentivo" por parte do poder público, inclusive, suscitando um comentário sobre a ideia de uma possível desistência de manutenção dos grupos, diante das dificuldades, mas, que em memória e respeito aos mestres que a formaram segue mantendo o compromisso abraçado.

Vó Mera, nascida em Alagoinha-PB, atualmente com 85 anos de idade, é mestra cirandeira condecorada com a maior honraria pública da cultura, a Ordem do Mérito Cultural (OMC), comenda concedida pelo Ministério da Cultura a personalidades e instituições que têm destaque no cenário cultural brasileiro. O que surpreende nessa mestra, principalmente, é a vitalidade, o carisma e e a positividade demonstradas, além do carinho ao tratar todas as pessoas como seus netos e netas. Compositora desde criança, diz: "Eu já nasci cantando, cantava ciranda e coco de roda […] Minha tia vinha com a botija (de gás), eu com o ganzá, mamãe com o reco-reco." (VÓ MERA, entrevista, 04/02/2017). É considerada uma das mais antigas coquistas/ cirandeiras em atuação no estado, estando presente na maioria dos movimentos de fomento às manifestações do coco e da ciranda. Perguntado sobre como era o processo de composição, a mestra explicou:

> Um dom que Deus me deu mesmo, quando quero me apresentar num trabalho, uma música nova, eu vou dormir. Quando m'acordo, eu já estou com a letra na cabeça, aí fico esperando só a melodia. Aí a melodia chega, eu coloco a música pra frente, ou que seja coco de roda, ou que seja ciranda, ou que seja mesmo um sambinha (VÓ MERA, entrevista, 04/02/2017).

Segundo Ana do Coco, em trinta anos de luta pela cultura do coco de roda e da ciranda, e de todas as culturas, as políticas culturais sempre estiveram adstritas às gestões; em resumo, a "sobrevivência" das culturas populares sempre dependeram intrinsecamente das gestões e vontade e reconhecimento por parte dos dirigentes.

> A gente tem essa questão da lei griô [nacional] […] E a palavra significa sangue que circula. Então, qual é o sangue que circula desses mestres e mestras que estão sendo contratdo[s] por essa lei griô? A gente não escuta, vê essa lei ser colocada em prática. Nós temos também essa outra outra [Lei Canhoto da Paraíba] que não chega na ponta da linha naquele mestre que está lá cultivando a sua cultura. […] A gente vê Canhoto, […] os mestres e mestras da cultura estão levando a cultura de teimosos que são. (RESISTÊNCIA…, 2020, comentários nossos).

À guisa de conclusão

Nosso intuito com o presente relato, além de discutir questões relativas à patrimonialização imaterial, propõe levar os leitores a uma conscientização de que se faz necessária a teorização das resistências, em busca da práxis. E é assim que a música vem se firmando entre os grupos supramencionados, como um elemento que estabelece relações e em que há uma comunalidade em seus objetivos. E quando a necessidade da sobrevivência antecede qualquer processo de aquisição do saber/ transmissão do conhecimento, passamos a entender que a descoberta por um sentido mais premente deve ser pensado em prol da superação das dificuldades e de um compromisso social e educacional. Importante é entender que a legislação e as políticas públicas são fundamentais para a sobrevida mais a longo prazo da cultura popular, uma vez que a ela há valores sociais inexoráveis e indiscutíveis. Para além disso, falar de educação e música é conscientizar sobre seu valor como bem social, contribuindo para a preservação das raízes e tradições latino-americanas (SIMONOVICH, 2009, p. 21). Perguntado a Zé Silva sobre a possíveis benesses que tais leis poderiam promover, comentou:

> O que eu enxergo de mais benéfico sobre a lei, não tem nada a ver com o governo […]. Inclusive, quando a gente aprovou a patrimonialização, o secretário da FUNJOPE disse que iria fazer alguma coisa…, nada até agora. O que deu mais de bom, assim, foi a organização política, a conscientização política. […] elegemos a chapa da associação dos cocos de roda, ciranda e mazurca tradicionais da Paraíba. Inclusive, a presidente é Ana [do Coco] e a vice-presidente é [mestra] Tina. […] Só que agora tem a lei, pra motivar e cobrar porque é uma lei, porque assim eles não fazem nada por conta propria (ZÉ SILVA, entrevista, 18/08/2021, comentários nossos).

Em tempos de crise pandêmica, a única saída para os grupos de cultura popular tem sido aderir associativamente entre as comunidades de aprendizes nos diversos seguimentos, de modo remoto (on-line), promovendo *lives* (palestras, oficinas, reuniões, etc.), na tentativa de engajamento, de um provável mapeamento dos grupos específicos ou acompanhando editais de projetos culturais e de concurso público para concessão de premiações artístico-culturais.

Finalmente, entendemos que caberá aos educadores e educadores musicais, pesquisadores e etnomusicólogos agirem nas linhas de frente e pautas emergenciais do momento, a título de contribuição na superação dos problemas que ficaram fortemente evidenciados em prol da proteção à vida. Podemos afirmar que Lühning já delineava alguns temas considerados emergentes e que, nesse momento, necessitam terem seus compromissos

renovados.

> A lista pode ser quase infinita, mas acredito que o fundamental é a consciência do papel social e cultural da etnomusicologia no cenário de pesquisa e formação na área de humanas/ artes hoje existentes. E por analogia gostaria de incluir desde já a educação musical nesse processo de reformulação de paradigmas (LÜHNING, 2014, p. 18).

O implemento de políticas públicas se faz necessário e contribui para transformar a realidade dos grupos, porém não são suficientes para a resolução imediata de problemas que surgem em momentos de crise, e que far-se-á necessária quando propugnamos por ações educativo-sociais que deverão se efetivar nas comunidades de aprendizagem/ de conhecimento situado e pelo comprometimento da sociedade como um todo.

Referências

AYALA, Maria Ignez N. Os cocos: uma movimentação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 35, p. 231-253, 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/Dhhngnxnc7TChHkjXyDPXTJ/?lang=pt#. Acesso em: 14 jun. 2021.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CANAL Cultura Paraibana. 1° Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba. Documentário, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N2HcVCoFpOQ. Acesso em: 21 ago. 2021.

CHICO BUARQUE. *CHICO Buarque de Hollanda*. Direção artística: Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: RGE, v. 3, 1967, 1 CD faixa 6 (3 min 53 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IzwBVOPu7iM. Acesso em: 13 jun. 2021.

DOMINGUES, Glauber R.; BATISTA, Leonardo M. Fladem Brasil: ações de resistência em meio à pandemia de Covid-19. v. 20, n. 2, 2020. *Revista Dossiê "Música em Quarentena"*. Escola de Comunicação e Artes da USP. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/179805/166990. Acesso em: 21 ago. 2021.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *Música em perspectiva*. v. 7, n. 2, dez. 2014, p. 7-25. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/95549/301457.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 21 ago. 2021.

RESISTÊNCIA brincante: coco de roda, ciranda e mazurca da Paraíba. Fórum cultural do coco de roda, ciranda e mazurca da Paraíba. Produção da comissão de Educação, Cultura e Desportos da ALPB. Participantes: Estela Bezerra (presidente), Zé Silva, Ana do Coco, Artur Costa, Mestra Tina, *et. alli*. 1 vídeo (2h06min20). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2ibhrg-Z5B4. Acesso em: 21 maio de 2021.

SE LIGA na pauta. *Fórum cultural do coco de roda, ciranda e mazurca da Paraíba lança carta aberta aos governantes nas redes...* João Pessoa, 2020. Disponível em: https://www.seliganapauta.com/noticias/forum-cultural-do-coco-de-roda-ciranda-e-mazrca-da-pb-lanca-carta-aberta-aos-governantes-nas-redes-sociais/. Acesso em: 21 ago. 2021.

SIMONOVICH, Alejandro (Org.). *Apertura, identidad y musicalización*: bases para una educación musical latinoamericana. 2ª ed., Buenos Aires, ARG: Foro Latinoamericano de Educación Musical-Argentina Asociación Civil, 2009,125 p.

TANAKA, Harue. Práticas pedagógico-musicais de mulheres performers e suas pedagogias abertas (parte 1). In: SEMINÁRIO DO FLADEM BRASIL, 2., 2018, Vitória. *Anais*... Vitória: FAMES, 2018. p. 131-143. Disponível em: https://1871f7dc-da63-457f-a6bfd6f0da6480fc.filesusr.com/ugd/87e8e0_d6550b6398434d6ea687cc07044e1b32.pdf. Acesso em: 30 ago. 2020.

TANAKA, Harue. Mulheres em performance musical: nosso musicar local. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019, Pelotas. *Anais*... Pelotas: UFPel, 2019. p. 1-10. Disponível em: https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5708/2292. Acesso em: 05 out. 2021.

TANAKA, Harue; FREITAS, Lígia de; ROCHA, Rosenilha Fajardo. Mulheres brincante do coco em cena: uma análise inicial sobre um grupo de pesquisa em gênero e música. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 8., 2017, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. p. 459-468. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/11/ANAIS-VIII-ENABET-RJ-2017.pdf. Acesso em: 05 out. 2021.

VÓ MERA. Entrevista a Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. Associação Cultural Vó Mera (Cristo, JP-PB), 04/02/2017, formato áudio. 1h 32min.

ZÉ SILVA. Entrevista. 18/08/2021, formato MP4. Duração: 01h01min44. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1NJJ6UPFDd1U85TO50uRGqxAZOJJnlKmR/view?usp=sharing. Acesso em: 19 ago. 2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O LUGAR DE *ORIGEM* E O RISCO DA *PERDA*: IDENTIDADE, TERRITÓRIO E O CARIMBÓ COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO

GT Etnomusicologia e patrimônio cultural: reconhecimentos, debates e salvaguardas

Andrey Faro de Lima (UFPA/UNAMA)
andreylima@ufpa.br
Edgar Monteiro Chagas Júnior (UNAMA)
edgarchagas@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho discutimos algumas questões desenvolvidas e observadas por meio do chamado *Projeto Carimbó*, pesquisa empreendida pela Superintendência do Iphan no Pará, entre os anos 2009/2013, na qual participamos como pesquisadores contratados e que culminou com o registro, em 2014, do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Detemo-nos aqui, sobretudo, nos aspectos referentes às tensões, jogos, disputas e querelas narrativas que enfatizaram supostas legitimidades, autenticidades ou mesmo exclusividades *estilísticas* baseadas nas concepções de *origem*, *perda* e/ou *tradição*, conforme reproduzidas por sujeitos e coletividades com os quais nos detivemos. A pesquisa foi realizada por meio do Inventário Nacional de Referências Culturais do IPHAN, somadas a demais recursos etnográficos, como entrevistas semiestruturadas, história de vida e observação participante, além de levantamentos bibliográficos e documentais. Neste ínterim, verificamos que foram recorrentes a busca pela afirmação de determinadas *territorialidades*, representadas por algum lugarejo pertencente a esse ou àquele município, no qual estaria a origem do carimbó. A partir destas *territorialidades*, grupos e indivíduos organizam seus discursos sobre a legitimidade de um ou outro município, vila, localidade ou região no que tange à reprodução do carimbó, assim como procuram fundamentar argumentos acerca de supostas "injustiças" referentes ao não conhecimento (e reconhecimento), principalmente por parte dos meios comunicacionais, acadêmicos e do poder público. *Pari passu* a tais afirmações, observamos ainda a recorrência de certas declarações identitárias que frisavam possíveis exclusividades *estilísticas*, históricas, étnicas, etc. Nestes termos, compreendemos que estes discursos muitas vezes decorrem da relação (estratégias e negociações) que estes mesmos sujeitos e grupos estabelecem com diferentes escalas de informações, decorrentes, principalmente, da emersão simbólico-identitária do carimbó. A idéia da "perda", muito comum (mas não unânime) nos tradicionais discursos elaborados pelas agências estatais que lidam com a *proteção*, *promoção* e *preservação* do que vem a ser reconhecido como Patrimônio Cultural, ilustra este processo de modo oportuno.

Palavras-chave: Carimbó. Patrimônio. Identidade. Território, Salvaguarda

THE PLACE OF ORIGIN AND THE RISK OF LOSS: IDENTITY, TERRITORY AND THE CARIMBÓ AS BRAZILIAN INTANGIBLE HERITAGE

Abstract: this paper we discuss some issues developed and observed through the so-called *Carimbó Project*, a research undertaken by the Superintendence of Iphan in Pará, between 2009/2013, in which we participated as contracted researchers and which culminated in the registration, in 2014, of the Carimbó as Brazilian Intangible Cultural Heritage. We focus here, above all, on aspects related to tensions, games, disputes and narrative quarrels that emphasized supposed legitimacy, authenticities or even stylistic exclusivities based on conceptions of origin, loss and/or tradition, as reproduced by subjects and communities with whom we stopped. The research was carried out through the National Inventory of Cultural References of IPHAN, added to other ethnographic resources, such as semi-structured interviews, life history and participant observation, in addition to bibliographic and documental surveys. In the meantime, we verified that the search for the affirmation of certain territorialities was recurrent, represented by some hamlet belonging to this or that municipality, in which the origin of the carimbó would be. Based on these territorialities, groups and individuals organize their discourses on the legitimacy of one or another municipality, town, locality or region with regard to the reproduction of the carimbó, as well as seeking to support arguments about alleged "injustices" regarding not knowing (and recognition), mainly by the media, academics and public authorities. Pari passu to such statements, we also observe the recurrence of certain identity statements that emphasized possible stylistic, historical, ethnic, etc. exclusivities. In these terms, we understand that these discourses often result from the relationship (strategies and negotiations) that these same subjects and groups establish with different scales of information, resulting mainly from the symbolic-identity emergence of the carimbó. The idea of "loss", very common (but not unanimous) in traditional discourses elaborated by state agencies that deal with the protection, promotion and preservation of what comes to be recognized as Cultural Heritage, illustrates this process in a timely manner.

Keywords: Carimbó. Heritage. Identity. Territory. Safeguard.

Introdução

No âmbito das ciências sociais, atentar para as questões relativas aos diferentes recursos, estratégias e negociações por meio dos quais grupos sociais diversos constroem suas fronteiras identitárias, consoante processos concomitantes de identificações e diferenciações, consiste em reconhecer, desde já, que se está a caminhar por terrenos não necessariamente pantanosos, mas, certamente, repleto de trilhas que se cruzam, bifurcam-se ou até mesmo ainda estão por serem abertas, mesmo que não deixem de constituir os caminhos pelos quais se deve incursionar, no intuito de não

se perder por caminhos aparentemente fáceis de percorrer.

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, intelectual que, talvez, mais notoriamente atentou para esta temática no Brasil, apõe em sua obra *Identidade, Etnia e Estrutura Social*, de 1976, que certas questões em torno do fenômeno da identidade muitas vezes são negligenciadas pelos estudiosos do assunto haja vista o não reconhecimento de seu caráter crítico (sobretudo quando são etnicamente constituídas), do ponto de vista sociológico: "independente do uso deste ou daquele modelo, a verdade é que as representações coletivas, as ideologias ou as identidades étnicas somente serão inteligíveis à condição de serem referidas ao sistema de relações sociais que lhes deram origem" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p 50, 51). Pouco mais de duas décadas após esta referida publicação, em uma conferência denominada *Os Descaminhos da Identidade*, proferida no ano de 1999, durante o encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, este mesmo antropólogo, mantendo a coerência e a perseverança de seus argumentos, chama a atenção para as possibilidades de uma melhor visualização do processo sociocultural denominado identidade, "cuja inteligibilidade requer contextualizá-lo no interior das sociedades que o abrigam" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1999 p 08), quando este se encontra escondido e escamoteado não somente ao olhar do "homem da rua", mas também ao olhar sofisticado do antropólogo, do sociólogo ou do cientista político.

Tal preocupação, recorrente nestas duas produções, coaduna-se às proposições do antropólogo norueguês Fredrik Barth, quando este frisa, em seu célebre artigo *Os Grupos étnicos e Suas Fronteiras*, que as fronteiras identitárias (mais especificamente as fronteiras étnicas) canalizam a vida social, "(...) o que implica uma organização, na maior parte das vezes, bastante complexa, do comportamento e das relações sociais" (Barth, 1969, p 34). No que compete à dimensão crítica da noção de identidade, levando-a em conta como fenômeno construído por meio do contraste; "que surge por oposição implicando a afirmação do *nós* diante dos *outros*, jamais se afirmando isoladamente" (Cardoso de Oliveira, 1976 p 36), assume particular pertinência para este trabalho o estudo de discursos que dão formas a representações relacionais, conseqüentes das próprias interações retóricas, políticas e performáticas entre grupos sociais não, necessariamente, diferenciados etnicamente, mas fortemente exclusivos em suas representações, a partir de seus contextos sociológicos de relações.

Partindo destas considerações, procuramos, neste trabalho, discutir algumas questões

desenvolvidas e observadas por meio do chamado *Projeto Carimbó*, pesquisa empreendida pela Superintendência do Iphan no Pará, entre os anos de 2008/2013, na qual participamos como pesquisadores contratados. Detemo-nos aqui, sobretudo, nos aspectos referentes às articulações discursivas que enfatizam supostas legitimidades, autenticidades ou mesmo exclusividades *estilísticas* baseadas nas concepções de *origem*, *perda* e *tradição*, conforme reproduzidas por sujeitos e coletividades com os quais a equipe do projeto obteve contato.

O carimbó como Forma de Expressão

O Inventário das Referências Culturais do Carimbó – *Projeto Carimbó* – surgiu a partir de um *pedido* formalmente apresentado por associações relacionadas à reprodução do carimbó no Pará. Por meio deste *pedido* estas associações solicitaram junto ao IPHAN e ao Ministério da Cultura, o *reconhecimento* (por meio do *registro*) do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.[1] Concomitante, surgiu também, da sociedade civil, uma campanha denominada Carimbó – Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, de grande repercussão e mobilização tanto na capital, Belém, quanto no interior do estado (principalmente, nos municípios pertencentes ao Nordeste Paraense). A referida campanha envolveu apresentações e promoções de conjuntos de carimbó, festivais, oficinas, palestras e cursos, divulgação em diferentes mídias, além de abaixo-assinados sobre o processo institucional que visou promover o carimbó à Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, acompanhando também todo o processo de pesquisa e *registro* da expressão cultural.

No que tange ao *Projeto Carimbó*, este englobou, em uma primeira etapa, a Microrregião do Salgado Paraense[2], localizada na faixa litorânea do Estado do Pará que, junto com outras quatro

[1] O Inventário das Referências Culturais do Carimbó foi desenvolvido no âmbito do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, programa elaborado pelo IPHAN com o objetivo de identificar e documentar, através de pesquisa qualitativa, bibliográfica, documental e entrevistas estruturadas e semi-estruturadas, os chamados "bens de natureza imaterial" com base em cinco categorias estabelecidas para os *Livros de Registros* (análogos aos *Livros de Tombo*), descritos nos seguintes termos: a) Celebrações, b) Formas de Expressão, c) Ofícios e Modos de Fazer, d) Edificações, e e) Lugares. O INRC é empreendido em múltiplos contextos, como por exemplo, o Inventário da Ilha de Marajó e o Inventário do Bumba-meu-boi do Maranhão.

[2] A Microrregião do Salgado Paraense, definição político administrativa utilizada pelo IBGE, foi escolhida como o *sítio* a ser inventariado na primeira etapa deste projeto, uma vez que é nos municípios pertencentes a tal delimitação que é encontrada a maioria dos registros sobre a manifestação cultural em questão. A denominação *salgado* se refere, segundo Lourdes Furtado (1987), à expressão de um dos *gêneros de vida* encontrados na Amazônia, neste caso, em função de seu território estar, em sua maior parte banhada pelas águas do Oceano Atlântico.

microrregiões (Bragantina, Guamá, Tomé-Açú e Cametá) formam a mesorregião Nordeste Paraense. Seu território abrange onze municípios: Salinópolis, São João de Pirabas, Vigia, São Caetano de Odivelas, Colares, Marapanim, São João da Ponta, Terra Alta, Maracanã, Magalhães Barata e Curuçá. A respectiva etapa do projeto envolveu todos estes municípios, nos quais foram realizadas entrevistas semiestruturadas, estudo de histórias de vida, registros audiovisuais, observação direta e levantamento bibliográfico e documental.[3]

O carimbó, considerando-se as possíveis dimensões que tal designação pode compreender (festa, música, dança, artesanato, etc.) como expressão que encerra múltiplos elementos éticos e estéticos, na microrregião do Salgado Paraense, envolve domínios tanto mais ordinários quanto eventuais da vida social (tal como na lavoura e na pesca).

As festas de carimbó, até as décadas de 1960 e 1970, aconteciam majoritariamente num período específico do ano, no ciclo natalino, mais especificamente como parte das celebrações a São Benedito e Dia de Reis. Em muitas localidades, o carimbó continua fazendo parte das festividades em homenagem ao *santo preto* e outros santos. Como extensão do *tempo de carimbó*, ou como sinalização do ciclo carnavalesco, as festas também ocorriam em janeiro, na época do plantio e colheita da mandioca e da maniva. Em alguns municípios, tocava-se e dançava-se para festejar outros santos dentro do ciclo natalino, como Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião.

Nos demais dias do ano o carimbó se fazia (e ainda se faz) presente por meio de diferentes momentos festivos: aniversários, bares, em *casas de família* e confraternizações de final de semana. O *entrudo* (o mutirão do roçado) deixou de existir, mas o hábito de tocar carimbó com os amigos permaneceu.[4]

[3] O processo de inventário e subsequente *registro* do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro – fomentado pelas iniciativas e mobilizações de grupos organizados da sociedade civil, como dito, iniciou-se em 2008, quando associações culturais formalizaram o pedido junto à Superintendência do IPHAN no Pará, ano em que teve início o Levantamento Preliminar do Carimbó no Estado do Pará, que ao seu término (2010) abarcou 32 municípios e 107 localidades espalhados entre as mesorregiões Nordeste, Metropolitana de Belém e Marajó. Estes levantamentos foram desenvolvidos a partir das orientações pressupostas no Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC e teve como princípio básico o contato direto com os membros das comunidades visitadas e a realização de observação participante, entrevistas e registros em áudio e vídeo. Como critério de análise e categorização dos bens culturais identificados, a pesquisa priorizou as percepções e perspectivas de diversos sujeitos e suas próprias formas de análise, na medida em que foi possível apreendê-las. Após a realização do Levantamento Preliminar, ainda seguindo os critérios que regem o manual do INRC, foi realizada entre os anos 2011 e 2013 a etapa subsequente do inventário, a Identificação do bem cultural e a elaboração do *dossiê*.

[4] Ao longo de sua história o carimbó foi discursivamente apropriado por atores sociais os mais distintos: artistas, produtores, jornalistas, intelectuais e acadêmicos especialistas. As elaborações sobre o que é o carimbó, a preocupação com sua origem, sua autenticidade e, mais especificamente, a sua condição de emblema regional, participaram da forma

Ainda hoje o carimbó segue envolvendo práticas e relações significativas da vida de muitas populações, como elemento devocional fundamental das inúmeras celebrações aos santos padroeiros de vilas e municípios. Em tais momentos, compositores, tocadores e cantadores locais improvisam ou confeccionam seus instrumentos para se apresentarem nos eventos e espaços destinados às festividades (sedes, barracões). Assim, o carimbó permanence encerrando em si temporalidades e espacialidades que se confundem com o extraordinário. Como muitos ainda se referem: "é o tempo do carimbó". Estas mesmas temporalidades e espacialidades não se restringem a determinados momentos e lugares, pois o carimbó constitui expressão que se entremeia ao cotidiano. Mesmo nos dias atuais, festeiros tradicionais (responsáveis por promoverem as festividades aos santos padroeiros), são devidamente reconhecidos pelo papel e pela importância que possuem na manutenção e reprodução destas tradições. Por sinal, fazer parte de uma irmandade, ou de qualquer prática que tenha o carimbó como elemento devocional corresponde, também, inserir-se em um contexto sociocultural específico, a partir da constituição de um sentimento de pertença a uma determinada comunidade. Assim como os festeiros, os artesãos responsáveis pela confecção de um ou outro instrumento também possuem grande reconhecimento, sendo muitas vezes tratados como *mestres*.

O carimbó abrange também os encontros fortuitos e intersticiais que envolvem (de modo não dicotômico) o mundo do trabalho e do lazer, as reuniões de amigos, regadas à aguardente e às jocosidades que dramatizam a vida. Por meio de tais interações, os sujeitos e coletividades ritualizam e atualizam as suas referências acerca da realidade vivenciada social e simbolicamente, representando uma baliza a partir da qual todos ali identificam a si mesmos e os seus como parte de um universo comum a todos. Tocadores e cantadores, quando se reúnem, comumente se referem ao *encontro* como *fazer* carimbó. Não por acaso, as letras e as coreografias das muitas canções de carimbó envolvem temas majoritariamente relativos ao universo de seus reprodutores. Elementos da fauna e da flora,

como hoje se concebe e se reproduz esta expressão. Neste sentido, ao se considerar sua importância, deve-se levar em conta sua já sedimentada iconização – símbolo de uma territorialidade amazônica e/ou paraense. Constitui uma das alegorias já bem estabelecidas no âmbito das identificações regionais. A partir dos anos 1970/80, vários grupos de carimbó passaram a ensaiar novas coreografias e a produzir indumentárias, adereços e uniformes que pudessem atender ás demandas que surgiam, notadamente em Belém e em alguns municípios com vocação turística. Do mesmo modo, elementos formais do carimbó passaram cada vez mais a serem utilizados em projetos musicais de artistas identificados com outros domínios, como o rock, a MPB e a música *pop*. Sobre o carimbó em Belém e proximidades, ver Guerreiro do Amaral (2003).

relações geracionais, de gênero e demais aspectos da vida social, misturam-se, notadamente por meio dos muitos improvisos, a figuras extraordinárias e a eventos significativos sedimentados na memória afetiva. *Pari passu* à dimensão significativa que o carimbó assume microssociologicamente, sobretudo para as populações do Nordeste paraense (somando-se ainda a porção metropolitana), tem-se também a projeção e legitimidade identitária que possui nos múltiplos domínios narrativos (midiáticos, artísticos e estéticos, políticos), estando já bem estabelecido como emblema cultural da região.

O carimbó como objeto de patrimonialização: discursos e legitimidades

Encontra-se em Salles, um dos folcloristas mais notórios da região, a definição do carimbó como uma "síntese das folganças caboclas" (ou formas de lazer popular), em que o caboclo "se consolida como representante de uma identidade paraense, uma mistura do negro, do índio e do europeu" (SALLES, 1969).

Ademais da reprodução do que poderíamos reconhecer como mais um dos discursos marcados pela *fábula das três raças*, que escamotearia por meio de uma retórica *integradora* os não raros conflitos e negociações de natureza étnico-raciais existentes neste universo, muitos cantadores e tocadores relatam que "antigamente" o carimbó era considerado uma "festa de preto", que acontecia em zonas mais afastadas das sedes municipais e sofria coação da polícia e da igreja. Houve também relatos de alguns entrevistados acerca das muitas rejeições cultivadas por certos segmentos das populações daqueles municípios, em relação às festas de carimbó que ocorriam desde a primeira metade do século XX. Isso ocorria não apenas porque estas festas estariam associadas a *realidades* socialmente subterrâneas, mas, principalmente, pelas fronteiras sócio-significativas estabelecidas; que marcavam uma não-legitimação refletida em descrédito, desconfiança, sarcasmo ou repulsa. Raimundo de Lima[5], o Diquinho, professor de escola primária e responsável pelo conjunto Raízes de Cacau, da Vila de Cacau, pertencente ao município de Colares, comenta, em entrevista ao Projeto

[5] Raimundo de Lima, que nasceu e passou a infância e adolescência em Vigia de Nazaré, mora na Vila de Cacau após ter casado com uma das moradoras daquela vila. Apesar de já estar a algumas décadas em Cacau e ser compadre do representante da comunidade remanescente de quilombo que ali vive, Raimundo de Lima afirma que sofre com a suposta "falta de interesse" dos moradores da vila pelas festas de carimbó, o que levou o entrevistado a formar o conjunto apenas com seus filhos e sobrinhos.

Carimbó, que nas décadas de 1960 e 1970 as festas eram quase que exclusividade dos *negros* da região do rio Tauapará, que compreende algumas vilas e povoados dos municípios de Colares e Vigia de Nazaré, incluindo a Vila de Cacau.

> (...) Desde criança, quando ainda morava em Vigia, eu já ouvia falar sobre o carimbó dos "negros" do Cacau, de Santo Antônio, Terra Amarela. Na época (a vila de Cacau) se chamava Mané João. Tinha muita festa de carimbó e um conjunto chamado Tauapará Zimba (naquele período costumava-se também chamar o carimbó de zimba). Dançavam a noite toda quando chagava dezembro, na festa de São Benedito. O pessoal de Vigia via meio que com receio, moça de família não podia nem pensar em ir pra lá. A gente depois começou a ir escondido, sem que ninguém soubesse... (Raimundo de Lima. Entrevista realizada em 16 de janeiro de 2009).

A rejeição ao carimbó por parte de alguns segmentos da população dos municípios da Vigia de Nazaré e de Colares se confunde com a própria rejeição ao grupo imediatamente associado a esta expressão, ou seja, a comunidade da vila de Tauapará, atual vila do Cacau, reconhecida como remanescente de quilombo. Os diversos interditos cultivados às expressões das populações afroamazônicas serão observadas em outros registros, indicando de modo recorrente as inúmeras tensões que não deixam de trazer o mote étnicorracial.

Heitor dos Santos, antigo morador da vila de Martins Pinheiro, em Maracanã, afirma, também em entrevista, de modo contundente, que o carimbó era "coisa de preto" e que, posteriormente, o "branco", quando percebeu o quão "interessante" era o carimbó, resolveu então "tomá-lo" para si.

> (...) Antigamente o carimbó era coisa dos escravos, por isso que era tocado pra São Benedito, porque é o santo preto. Depois que o branco viu como é gostoso, alegre, resolveu pegar pra ele também. Agora o pessoal da cidade vem falar que carimbó é isso, carimbó é aquilo. Quer saber o que é carimbó? é isso que a gente faz aqui, não tem segredo. (Heitor dos Santos, Entrevista realizada em 11 de abril de 2009).

Concomitante às querelas entre seus reprodutores em torno das possíveis origens do carimbó, observa-se entre estes mesmos reprodutores a necessidade de legitimarem e estabelecerem certa autoridade discursiva ante ao que se supõe uma apropriação semântica pela mídia, pela academia e pelo próprio Estado, domínios notadamente hegemônicos. Tais domínios, desde pelo menos a década de 1970, comumente, seguindo as orientações pioneiras de Salles apresentadas mais acima,

apresentam o carimbó por meio do "tradicional" encontro das *três raças*, reforçando ainda que, portanto, esta expressão constituiria a verdadeira insígnia da cultura brasileira.

As considerações acerca do carimbó como integrador de uma suposta etnicidade amazônida, paraense, cabocla, nortista, ou até brasileira, complexifica-se ainda mais quando acrescentamos aqui, a esta discussão, os comentários de Domingos da Silva, o *mestre* Pelé, compositor, cantor e banjista do conjunto de carimbó Flor da Cidade, do município de Marapanim, que tece alguns argumentos em torno tanto do Projeto Carimbó quanto da campanha Carimbó – Patrimônio Cultural. Com um "tom" bastante afirmativo e por vezes sarcástico, Domingos da Silva frisa que após a crescente importância que se deu ao carimbó em vários domínios da sociedade (acadêmicos, midiáticos, políticos, etc), "todos" agora se acham os "donos" da respectiva manifestação cultural.

> (...) Chegava final de semana lá em Maranhãozinho, o pessoal começava a fazer a brincadeira lá pra roça, depois iam fazer o barulho a madrugada toda lá na casa da vovó. Na época eu não gostava de carimbó, era criança ainda, só queria dormir. Agora vem uns professores aí, o pessoal da universidade, querendo falar que o carimbó veio da África, que é dos escravos, isso, aquilo outro. O carimbó... primeiro que não é carimbó, é zimba, carimbó é isso aqui ó, o tambor, o pessoal da universidade que passou a chamar de curimbó. Não é curimbó, é carimbó. O zimba surgiu das brincadeiras que o pessoal fazia lá em Maranhãozinho. Na roça da mandioca mesmo. (Domingos da Silva, Entrevista realizada em 22 de janeiro de 2009).

Aqui se torna mais evidente as tensões decorrentes do processo de patrimonialização do carimbó e até do modo como muitas vezes, para os grupos e sujeitos referenciais, o *Projeto Carimbó* se confundia com a campanha do Carimbó – Patrimônio Cultural. Entrementes, segundo se pôde depreender, as disputas e querelas discursivas, que de modo algum podem ser escamoteadas, e que incluem as representações (de modo algum aleatórias) acerca da atuação do Estado neste contexto, paralelamente à presença (pertinente ou não) de movimentos sociais majoritariamente compostos de segmentos urbanos da capital, acompanharam todo o processo de pesquisa. O matiz inerentemente hegemônico carregado como uma *pecha* pelo IPHAN durante a realização do *Projeto Carimbó* não apenas se entrecruzou, mas engendrou os muitos conflitos e tensões relativos ao reconhecimento formal do carimbó como Patrimônio Cultura Imaterial Brasileiro.

A dimensão crítica da noção de *identidade*, tal como ressalta Michel Agier (2001), evidenciada pela tensão presente na capacidade ou não de integrar, no plano dos discursos, o que se

quer enunciar por meio destes mesmos discursos, vai indicar a ambigüidade do caráter iconográfico e emblemático do carimbó, como símbolo abrangente de uma *identidade* paraense (cabocla, amazônida, nortista, etc). Nestes termos, deve-se reconhecer que "toda declaração identitária, tanto individual quanto coletiva (mesmo se, para um coletivo, é mais difícil admiti-lo), é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato" (AGIER, 2001 p 10).

No entanto, não se pode esquecer que tais declarações, independentemente do domínio específico em que elas são engendradas, reverbera de forma significativa os contextos e circunstâncias marcados por diferentes e entrecruzadas performances, desempenhos e retóricas. É neste sentido que se observam diversas afirmações em torno de uma possível "origem" e, conseqüentemente, legitimidade étnica e histórica da relação entre a manifestação em questão e certas *territorialidades*.[6]

Em diversos municípios da *Zona do Salgado*, muitos dos entrevistados recorrentemente buscam afirmar a existência de algum lugarejo pertencente a esse ou àquele município, no qual estaria a "origem" do carimbó. Não coincidentemente, estes mesmos lugarejos estão associados a regiões historicamente ocupadas por grupos de escravos libertos ou fugidos, como em Marapanim (Maranhãozinho, antigo Santo Antônio), Vigia de Nazaré e Colares (região do rio Tauapará), Curuçá (Bairro Alto), Maracanã (Martins Pinheiro) e Magalhães Barata (Carauarí). A partir de tais referências, indivíduos e coletividades organizam seus discursos sobre a legitimidade de um ou outro município, vila, localidade ou região no que tange à reprodução do carimbó, assim como procuram fundamentar argumentos acerca de supostas "injustiças" referentes ao não conhecimento (e reconhecimento), principalmente por parte dos meios comunicacionais, acadêmicos e do poder

[6] Frisa-se que em alguns casos a configuração ecológico-social e simbólica da Microrregião do Salgado paraense é demarcada, como se pôde verificar, segundo as áreas de influência devidamente identificadas pelos habitantes da região como "região do salgado" e "região da água doce". A primeira se refere aos municípios ou secções municipais que possuem ligação espacial direta com o mar, onde se desenvolvem práticas e interações reconhecidamente relacionadas com o ambiente "praiano": a pesca e a produção de artefatos, como redes, canoas, embarcações de médio porte movidas a motor e/ou à vela, cestos, espinhéis, currais, barracos de "espera" montados às beiradas dos furos de maré, etc. A segunda diz respeito à parte mais continental dos municípios, situados ou não na porção litorânea, geralmente entrecortada por rios e igarapés. Nesta, o principal meio de vida está associado ao trabalho na lavoura, principalmente na plantação de mandioca para a produção de farinha, onde se reproduz um rico sistema de técnicas de plantio e de colheita que influencia significativamente a divisão do trabalho entre as comunidades espalhadas por centenas de vilas e agrovilas da região. Assim, subentende-se que, a partir de uma relativa polarização ecológica, sócio-significativamente constituída por seus habitantes, delineiam-se certas construções simbólicas.

público, sobre a importância de certos municípios para a "história do carimbó".

Estes discursos decorrem, sobretudo, da relação (estratégias e negociações) que estes grupos sociais estabelecem com diferentes escalas de informações, decorrentes, principalmente, da emersão simbólico-identitária do carimbó. Percebe-se então, uma relativa reserva, por parte de alguns sujeitos e grupos, em torno do que supostamente corresponderiam a "influências externas" ao universo do carimbó, o que pode ser evidenciado pela busca de uma autenticidade representada na ideia de carimbó *pau e corda* (sem a utilização de amplificadores sonoros). Esta busca coincide com os discursos reproduzidos por outros segmentos oriundos dos meios acadêmicos, artísticos e midiáticos, emergidos com a retomada da questão identitária em diversos âmbitos, consoante frisa Michel Agier (2001). Sobre este mote, Miguel Vale de Almeida (1997) justamente atenta para o fato de a abordagem da *identidade* e da *etnicidade* pelo ponto de vista dos processos de poder e diferenciação não significa, de modo algum, a reafirmação de perspectivas circunstancialistas, que enfocariam tais processos pela mera ideia de manipulação oportunista pelos grupos.

> Passa pelo próprio questionamento da ideia de identidade de grupo e pelo questionamento de quem tem a autoridade para estabelecer as definições. Estes processos são hoje complexificados pela intensificação da interdependência global, curiosamente simultâneos da intensificação do projecto moderno das escolhas pessoais de identidades e estilos de vida. (ALMEIDA, 1997 p 24).

Ao longo de sua história, o carimbó foi inventado e reinventado por atores sociais os mais distintos: artistas, produtores, jornalistas, intelectuais, acadêmicos especialistas. As elaborações sobre o que é o carimbó, o que ele simboliza, a preocupação com sua "origem" ou com a sua "perda" e, mais especificamente, a sua condição de símbolo identitário, conformaram diversos modos de ver a manifestação. Percebe-se então o quão tencionado, deste ponto de vista, podem ser os entrecruzamentos destes mesmos modos de ver. Conforme sublinha Michel Agier, a *identidade* pode ser descrita como um caldeirão de enunciados ou de "*declarações de identidade* alimentado por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade" (AGIER 2001 p). Como afirma Homi Bhabha (1998), a tomada de uma posição por um certo discurso é sempre problemática em decorrência da ameaça por parte da heterogeneidade de outras posições.

Em todos os municípios nos quais se deteve a primeira etapa do *Projeto Carimbó* (Salinópolis,

São João de Pirabas, Vigia, São Caetano de Odivelas, Colares, Marapanim, Terra Alta, São João da Ponta, Maracanã e Curuçá), observou-se a recorrência de tais *declarações identitárias*, que enfatizam possíveis exclusividades *estilísticas*, históricas, étnicas, etc. No que tange ao carimbó (música e dança), percebeu-se algumas variações relacionadas, principalmente, aos andamentos ritmicos, à formação instrumental (sobretudo, no que diz respeito à presença ou não de instrumentos melódicos [cordas e sopro]), ao calendário de apresentações, à indumentária (ou uniformes), aos motivos pelos quais é escolhida essa ou aquela denominação para os conjuntos, dentre outras questões. Além, é claro, das diferentes performances discursivas em torno da possível origem do carimbó, o que inclui a legitimidade presente na relação desta manifestação com a cultura desses municípios e suas respectivas vilas e localidades, assim como a conseqüente retórica, coincidente ou não com os discursos construídos pelos que aqui podemos chamar *preservacionistas culturais* (certos pesquisadores, artistas, jornalistas, instituições patrimoniais, etc), acerca de uma suposta "perda cultural", ou "perda da identidade".

A idéia da "perda", muito comum (mas não unânime) nos tradicionais discursos elaborados pelas agências estatais que lidam com a *proteção*, *promoção* e *preservação* do que vem a ser reconhecido como patrimônio cultural, foi uma constante nos comentários de muitos entrevistados, sobretudo, quando se referem ao possível desinteresse dos mais jovens ou à falta de investimentos por parte do poder público. Quanto a esta última situação, as questões apontadas pelos músicos, compositores, artesãos, dançarinos e demais atores levam em conta, principalmente, a atuação dos agentes que promovem ou fomentam o carimbó em cada um dos municípios pesquisados. A relação estabelecida entre poder público, iniciativa privada, contratantes diversos e grupos de carimbó é entendida, por alguns entrevistados, como uma ação que visa, por um lado, incluir conjuntos de carimbó em eventos de natureza majoritariamente turísticos e, por outro, promover determinadas festas com a "originalidade" do que se entenderia por "música de raíz". Desse modo, alguns grupos vêm se organizando em função de atividades pontuais e eventuais, obedecendo à ordem estabelecida do calendário cultural e festivo dos municípios. Tal situação encontra-se mais presente nos municípios tidos como mais atraentes turisticamente: Marapanim e Salinópolis. No entanto, a heterogeneidade e diversidade de posições acerca das situações acima colocadas não deixam de se fazer vigentes, principalmente quando aludem à relação carimbó/turismo, incluindo-se aí, a própria

noção de "perda".[7] Sobre esta questão, Domingos da Silva tece outros comentários bastante interessantes.

> (...) Esse pessoal vem aí da universidade querendo dizer pra mim que o carimbó ta morrendo, que tem que virar patrimônio nacional, pra ele não morrer, porque ele é patrimônio nacional. Quando foi que o carimbó tava morrendo. O carimbó é tudo isso aqui que tu ta vendo. Eu não to vivo? Então porque o carimbó ta morrendo? Nunca ninguém parou pra pensar que o carimbó tivesse morrendo e sempre teve carimbó pra nós dançar. Agora querem dizer que é patrimônio nacional. Então vão botar o carimbó no museu pra não se estragar, vão congelar o carimbó. (Domingos da Silva. Entrevista realizada em 19 de abril de 2009).

Como ressalta Susana B. C. Devalle: "De ahí, su carácter histórico, móvil, asumido e reasumido, formulado em diferentes voces y reformulado de acuerdo no com el capricho, sino com circunstâncias históricas e sociales siempre em movimiento. De allí que sea difícil definir lá diferencia" (DEVALLE, 2002 p 27).

Nestes termos, verifica-se que as *identidades* não são objetos fixos, pois possuem uma forte natureza processual, são constantemente formuladas e reformuladas a partir de sua dimensão relacional e contrastiva nas estratégias e negociações em torno do que estiver em jogo.

Referências

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*. [*on line*] 2001, v. 7, n. 2, pp. 7-33. ISSN 0104-9313.

ALMEIDA, Miguel Vale de. "Ser português na Trindad: etnicidade, subjetividade e poder" Etnográfica, Vol. I (1), 1997, pp. 9-31 Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/lang_en/2001_05_01.php

BARTH, Fredrik. [LASK, Tomke org.] "Grupos étnicos e suas fronteiras" *In O guru, o iniciador e*

[7] Segundo verifica Mendes (2015), em sua dissertação de mestrado intitulada "'Nós queremos': o carimbo e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro", após o *registro* do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, em 2014, a campanha Carimbó – Patrimônio Cultural iniciou uma série de atividades visando estimular o debate com as comunidadescomunidades diretamente envolvidas. A ideia era elaborar proposições para as ações de salvaguarda do carimbó. Nestes termos, a coordenação geral da campanha buscou a parceria do IPHAN/Pará no sentido de que a instituição auxiliasse os chamados Encontros Municipais Preparatórios. Caberia ao IPHAN/Pará apresentar à comunidade o PNPI, seus eixos e linhas de ação, esclarecendo as possibilidades do que poderia se consolidar como planos de salvaguardas.

outras variações antropológicas. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000: 25-67.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, EdUFMG, 1998.

DEVALLE, Susana B. D.. "Etnicidad e identidad: usos, deformaciones y realidades" *In* DEVALLE, Susana B. D. (org.) *Identidade y etnicidad: continuidad y cambio*. México, El Colegio de México, 2002: 11-31.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "Um conceito antropológico da identidade" *In Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo, Pioneira, 1976: 33-52.

FURTADO, Lourdes Gonçalves. Curralistas e redeiros de Marudá: pescadores do litoral do Pará. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1987.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. O carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade. 2003. 124f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP/Instituto de Artes, São Paulo.

MENDES, Lorena Alves. "Nós queremos": o carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio. Dissertação (Mestrado) 2015.

SALLES, Vicente. A Música e o tempo no Grão-Pará. 1ª Ed. Conselho Estadual de Cultura. Belém/Pará: 1980

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

PENHA CIRANDEIRA: SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL VISTA DE BAIXO

GT 08 "ETNOMUSICOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: RECONHECIMENTOS, DEBATES E SALVAGUARDAS"

José Hilton Adalberto da Silva Filho (Universidade Federal da Paraíba)
zesilva.contato@gmail.com
Nina Graeff (Universidade Federal da Paraíba)
info@ninagraeff.com

Resumo: Este artigo apresenta uma perspectiva contra-hegemônica para se repensar o papel atual do etnomusicólogo em ações de salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) a partir da trajetória de uma das maiores mestras de coco de roda e ciranda da Paraíba, Mestra Penha Cirandeira e do ativismo do autor principal em prol dos PCIs da Paraíba. O objetivo é apresentar processos "orgânicos" de salvaguarda, não legitimados nem visibilizados, justamente por virem "de baixo", virando de ponta cabeça os possíveis papéis do etnomusicólogo na mediação de processos que visam a salvaguarda do PCI. Embora a falta de apoio institucional e financeiro impossibilite ações sustentáveis que garantam a subsistência de mestres como Penha Cirandeira, demonstraremos um percurso em que os próprios sujeitos da cultura popular, desde jovens até mestres e mestras mais velhos, apropriam-se de suas tradições, passando a investir em sua continuidade, difusão e representação perante órgãos políticos e dentro da academia.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural Imaterial. Cultura Paraibana. Etnomusicologia. Ativismo Cultural.

PENHA CIRANDEIRA: SAFEGUARDING OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE SEEN FROM BELOW

Abstract: This paper presents a counter-hegemonic perspective to reflect upon the

contemporary role of the ethnomusicologist in the safeguarding of the Intangible Cultural Heritage based on the life story of one of the greatest masters of coco de roda and ciranda from Paraíba, Mestra Penha Cirandeira, and the activism of the main author concerning the Intangible Cultural Heritage of Paraíba. The aim is to present "organic", unofficial processes of safeguarding, which are neither legitimized nor made visible, precisely for coming "from below". This turns upside down the possible roles of the ethnomusicologist in the mediation of safeguarding processes. Although the lack of institutional and financial support challenges the long-term subsistence of masters like Penha Cirandeira, we demonstrate a path in which the very subjects of popular culture take responsibility for their traditions, invest in their continuity, diffusion, and representation before political bodies and within academia.

Keywords: Intangible Cultural Heritage. Paraíba's Culture. Ethnomusicology. Cultural Activism.

Introdução

Este artigo apresenta um viés contra-hegemônico[1] para se repensar o papel atual do etnomusicólogo em ações que buscam salvaguardar o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) a partir das trajetórias de vida de uma das maiores mestras de coco de roda e ciranda da Paraíba, Mestra Penha Cirandeira, e de ativismo do autor principal em prol dos PCIs da Paraíba. Mestra Penha vive uma situação de extrema vulnerabilidade desde os anos 2000, jamais assistia por políticas culturais institucionalizadas, senão por indivíduos e coletivos militantes como o Grupo de Estudos Coco Acauã, encabeçado pelo autor. Desaparecida da cena cultural paraibana em 2011, o autor a reencontrou em julho de 2019 através de ações de militância digital iniciadas em 2016, organizando junto a outros coletivos campanhas que a trouxeram de volta à Paraíba e possibilitaram a reativação de sua carreira artística em 2020. Infelizmente, as campanhas não se sustentaram por muito tempo e a Mestra voltou ao Rio de Janeiro e à atividade de catadora de material reciclado.

[1] Como demonstraremos, a contra hegemonia proposta aqui refere-se a um movimento contrário ao hegemônico, que se apresenta como alternativa e não necessariamente oposição a este.

Tal situação deflagra contradições dentro do debate acerca do PCI, visto que o governo estadual paraibano e o IPHAEP (Instituto do patrimônio histórico e artístico do estado da Paraíba) não dispõem de leis de incentivo nem de um setor voltado ao PCI do estado[2]. Além disso, embora o papel das comunidades nas decisões em torno de candidaturas e processos de patrimonialização seja cada vez mais solicitado e presente (ADELL et al., 2015), grande parte dos casos tanto nacional quanto internacionalmente ainda é iniciada e efetivada a partir de negociações e interesses de agentes externos com poder político, de acordo com políticas "que tendem frequentemente a serem assimilacionistas e top-down em sua natureza, em vez de desafios substanciais ao discurso autorizado do patrimônio"[3] (SMITH, 2006, p. 37, trad. nossa).

Por isso, propomos expandir a visão do PCI para além da categoria de bens culturais exclusivamente registrados e administrados como tais por entidades do governo, o que representaria o viés hegemônico. Através dos exemplos a serem apresentados, propomos entendê-lo também como categoria de administração não necessariamente institucional e operada por demais agentes, sejam das próprias comunidades, organizações não-governamentais ou até mesmo pesquisadores que se empenham na articulação de ações e políticas que contribuem para a salvaguarda de manifestações culturais. Ou seja, apresentamos caminhos com o mesmo objetivo de salvaguarda do PCI que atuam em sentido contrário, mas não necessariamente oposto, às formas hegemônicas e institucionais de sua concepção e administração; caminhos em sentido "bottom up", de baixo para cima, no lugar de "top down", de cima para baixo[4].

Sendo assim, o objetivo deste artigo não é problematizar diretamente contradições dentro do debate acerca do PCI, senão demonstrar processos "orgânicos" de salvaguarda, não oficiais, não legitimados nem visibilizados, justamente por surgirem "de baixo", corroborando a concepção de Thompson (1998). Considerar tais processos como "táticas do cotidiano" (DE

[2] A única política cultural voltada a tradições „vivas" (não à produção e reprodução de artesanato, por exemplo) da Paraíba é a Lei Canhoto (Lei nº 7.694 de Registro no Livro de Mestres das Artes – REMA da Paraíba), que paga mensalidades vitalícias a mestres(as) das culturas populares selecionados. A Superintendência do IPHAN na Paraíba é responsável pela salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste no estado.
[3] "These policies too often tend to be assimilationist and top-down in nature rather than bottom-up substantive challenges to the AHD (Authorized Heritage Discourse)".
[4] "Top down" e "bottom-up" são modelos de gestão empresarial empregados internacionalmente na discussão crítica sobre a gestão do PCI.

CERTEAU, 1988) diminuiria a potência do ativismo de grupos marginalizados como o Coco Acauã, que foi capaz de viabilizar, entre outros, a promulgação de cinco leis nos últimos dois anos dentro de um estado carente de políticas culturais como a Paraíba[5]. Trata-se do ativismo de "intelectuais orgânicos"

> operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas tem procurado papéis que escapam a classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, tem se apresentado como guardiães temporários de urna sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que tarn-bém tem operado como um recurso político e filosófico. (GILROY, 2001, p. 164)

Desta forma, este artigo vira de cabeça para baixo os possíveis papéis do etnomusicólogo na mediação de processos de patrimonialização: trata-se aqui de uma pesquisa de mestrado em andamento de um ativista negro periférico, neto de mestres e mestras coquistas e aboiadores, que apenas recentemente teve acesso a um possível "papel de etnomusicólogo". Tal acesso foi possibilitado por políticas de cotas, que aos poucos representam um divisor de águas na história da etnomusicologia no Brasil, já que "o 'outro do saber' passa a ocupar os lugares da racionalidade científica desafiando-a por meio de outra racionalidade que não se dissocia da corporeidade, da musicalidade, das narrativas, da vivência da periferia, das culturas negras, das formas comunitárias de aprender" (GOMES, 2010, p. 429)

O texto é escrito em uma parceria entre a orientadora "etnomusicóloga" e seu orientando aspirante a "etnomusicólogo", como uma forma de capacitação mútua: enquanto a primeira abre caminhos para o orientando dentro de debates acadêmicos, o segundo abre caminhos para a orientadora repensar, além de sua própria especialidade acadêmica, sua postura ética, acadêmica e educacional. Ambos acreditamos que o papel do etnomusicólogo é, sempre, o de mediador que busca simetrizar relações e transformar um campo social marcado por uma linha de pensamento "abissal" (SANTOS, 2007), colonial (QUEIROZ, 2017) e estruturalmente

[5] Leis 13.985, de criação do Dia Municipal do Coco de Roda e Ciranda em João Pessoa; 14.097, de reconhecimento do coco de roda e ciranda como como PCI de João Pessoa; 11.948, de declaração do coco de roda, ciranda e mazurca, como patrimônio cultural da Paraíba; 11.959, de criação do Dia Estadual do Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba; 11.975, de instituição da Semana Estadual das Culturas Populares e Tradicionais da Paraíba.

racista (EWELL, 2020), ao mesmo tempo em que visa o empoderamento dos grupos marginalizados com os quais trabalha.

O artigo divide-se em três seções, escritas em primeira pessoa a partir das experiências do autor principal. A primeira apresenta a trajetória de Mestra Penha Cirandeira até sua partida ao Rio de Janeiro em 2011. Em seguida, descreve-se o contexto do autor e suas ações de ativismo e de "guerrilha cultural". A terceira apresenta o processo de busca da mestra iniciado em 2016, que culmina em seu reencontro e repatriação à Paraíba em 2020 e chega nos dias atuais, nos quais Penha Cirandeira se encontra novamente em situação de extrema vulnerabilidade social no Rio de Janeiro.

Trajetória de Mestra Penha Cirandeira

Maria da Penha Anjos do Nascimento, mais conhecida como Penha Cirandeira, nasceu em Goiana-PE, no Engenho Megaó, mudando-se para a Paraíba ainda bebê. De família extremamente humilde, desde cedo aprendeu com sua mãe a arte da pesca artesanal, conhecendo as mudanças da tábua de marés e desenvolvendo habilidades como canoagem, pesca, tirar caranguejo em mangues, pegar ostras, sururu e unha-de-velho[6]. Com seu pai Cícero Cirandeiro, nascido no Quilombo de Caiana dos Crioulos-PB, aprendeu a agricultura, o manejo do facão no corte da cana-de-açúcar, mas também o ofício que carregaria por toda a vida e da qual é expressiva referência: a arte de tocar, dançar e de cantar Coco de Roda e Ciranda.

Mestra Penha começou a brincar o coco de roda e ciranda aos 11 anos de idade com seu pai. Aos 15, assumiu o protagonismo da brincadeira que envolve canto, toque e dança. Passou a ser reconhecida como mestra nos anos 1990 em Várzea Nova (Santa Rita-PB), repassando seus saberes para as gerações seguintes através de apresentações, oficinas e vivências, turnês dentro e fora do estado. Em 2006, participou como representante do Coco de Roda e Ciranda da Paraíba no Encontro Sul-Americano das Culturas Populares em Brasília. Seu primeiro CD foi gravado em 2009 pelo Projeto Raízes da Alma (UFPB).

Apesar de toda sua atividade artística, seu talento incomensurável e reconhecimento por parte de artistas, pesquisadores e de diversas iniciativas da sociedade civil, Penha nunca

[6] Tipo de marisco.

teve o reconhecimento institucional merecido e necessário que lhe proviesse condições dignas para seu sustento e de sua família, bem como de manter ativa sua carreira e dar continuidade ao seu tratamento de sua saúde. Para se sustentar, tornou-se catadora de material reciclado, contando ainda muitas vezes com a ajuda de pessoas que, sabendo do seu talento e história, se sensibilizavam promovendo campanhas e doações em prol de sua subsistência.

Devido a este cenário sem perspectiva[7], Penha Cirandeira saiu de João Pessoa/PB em 2011[8] ao encontro de seu filho no Rio de Janeiro. A realidade dura não ficou para trás, senão piorou: sem escolaridade e sem emprego, passou a pedir esmolas para se sustentar e juntar o dinheiro para voltar, pois nunca perdeu a esperança de retornar à Paraíba. Durante esse tempo, afastada de sua terra, apesar de toda dificuldade e de ressentir a falta reconhecimento de sua arte, Penha fez questão de transmitir aos seus filhos e netos os saberes herdados de seus pais. Com baldes e pedaços de cabos de vassouras, ela reproduzia as batidas do zabumba que, com o timbre marcante de sua voz, ecoavam pela favela onde vivia, fazendo com que a cultura tradicional paraibana fosse difundida e conhecida por onde passava.

Guerrilha Cultural e o Grupo de Estudos Coco Acauã

O termo "guerrilha cultural" se popularizou na Paraíba por meio do ativismo do grupo Jaguaribe Carne (SOUZA FILHO, 2017), envolvendo uma série de ações tanto de cunho multiartístico quanto social. Pessoalmente, entendo esse termo e ideologia como uma forma de fazer o que em inglês se fala "do it yourself", ou "faça você mesmo". A inquietação e indignação foram meus principais motivadores para meu envolvimento com o ativismo em prol da cultura tradicional paraibana. Desde criança faço parte desse mundo: nascido no bairro Castelo Branco em João Pessoa, brinquei muita quadrilha junina e Ala Ursa[9] na rua, além de conviver com a minha avó sertaneja, rezadeira e mestra de coco de roda. Entretanto, até a minha vida adulta

[7] O documentário de Romério Zeferino "Catando lixo ou cantando ciranda?" denuncia as condições precárias da vida da mestra já em 2005. https://youtu.be/BP_FHSVoyeY

[8] A Mestra explica alguns dos motivos de sua partida em entrevista concedida ao jornal Brasil de Fato PB, entre os quais sua decepção ao ser suspensa de uma atividade cultural por se apresentar acompanhada de apenas duas pessoas, e não de um grupo, como alegadamente seria previsto por lei. https://www.brasildefatopb.com.br/2020/07/06/apos-campanha-na-internet-coletivos-de-cultura-popular-acham-penha-cirandeira

[9] Agremiação carnavalesca típica da Paraíba.

diversas rupturas me distanciaram dessas manifestações, vistas cada vez mais pela maioria das pessoas, incluindo meus familiares, como sem valor e pertencentes ao passado. Foi militando na graduação que encontrei outros paraibanos visando a valorização do patrimônio cultural de seu próprio estado. Juntos, fundamos o Grupo de Estudos Coco Acauã.

O Coco Acauã é um coletivo de brincantes e pesquisadores que desde 2016 disponibiliza áudios, vídeos e demais registros raros das culturas tradicionais da Paraíba através da página de Facebook "Folguedos Paraibanos" e do canal de YouTube "Cultura Paraibana", a fim de democratizar o acesso a esses materiais. Considero esses momentos "microrrevoluções culturais" no fomento à cultura tradicional da PB: era mais ou menos como se a partir daquele ano tradições seculares estivessem sendo redescobertas pelos próprios paraibanos e públicos de outros estados.

Nossa primeira ação concreta foi a formação de um grupo de WhatsApp com mestres e mestras do sertão, cariri, brejo, agreste, litoral, de quilombos, aldeias indígenas e demais comunidades tradicionais ou urbanas periféricas, constituindo um diálogo entre tecnologia e ancestralidade. A ideia era articular uma rede de aproximação e troca de saberes entre eles, fortalecendo-os politicamente. A iniciativa culminou na realização do 1° Encontro de Coco de Roda e Ciranda em julho de 2019[10]. Ainda em 2020, no contexto do isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19, realizamos *lives* promovendo a divulgação e intercâmbio cultural a nível nacional e internacional; inscrevemos mestres e mestras em editais; e elaboramos leis e campanhas de arrecadação financeira para reduzir a insegurança alimentar decorrente da crise sanitária.

A busca e a repatriação de Mestra Penha

Foi nesses caminhos de luta que soube da existência da Mestra Penha Cirandeira, ao conhecer em 2016 artista e ativista paraibana Nara Santos em uma ocupação do prédio do IPHAN em João Pessoa. Tratava-se do Ocupa MinC, uma de uma série de ocupações de nível nacional em protesto à extinção do Ministério da Cultura no primeiro dia de governo do então presidente interino Michel Temer. Entre várias conversas e eventos culturais que promovemos

[10] O documentário do evento pode ser acessado pelo link https://youtu.be/N2HcVCoFpOQ .

no decorrer da ocupação, Nara me perguntou se eu conhecia Penha, pois estava há algum tempo tentando localizá-la. Seu interesse era de retomar o contato para conseguir algumas apresentações com cachê para a mestra, já que sua vida foi sempre sofrida e abaixo da linha da pobreza.

Comecei a buscar por vídeos na internet, tornando-me um profundo admirador da Mestra. A potência da voz de Penha arrepia a alma de qualquer pessoa e a sua maestria como percussionista também desperta profunda admiração. A partir do momento em que embarquei nessa jornada junto a Nara, comecei a fazer postagens em redes sociais tentando encontrar informações ou pessoas que pudessem dar alguma pista. Com a fundação do Coco Acauã em 2019, minha determinação em encontrar a Mestra aumentou, pois o Acauã estava em processo de localizar, inventariar, fomentar e apoiar o máximo de brincantes tradicionais possíveis da Paraíba.

Em junho de 2020 postamos um cartaz que ganhou força com o grande alcance da página Folguedos Paraibanos e culminou em uma reportagem feita pelo jornal Brasil de Fato PB[11]. Logo após, encontramos o perfil de Facebook da mestra que, embora não respondesse às tentativas de contato, tinha sido marcada em fotos de outras pessoas. Fui adicionando e entrando em contato com elas. Ao contatar com Vitória Nascimento, filha de Penha, conseguimos, finalmente, localizá-la. Liguei para a mestra falando "boa noite, Mestra". Senti o quanto foi emocionante para ela ser reconhecida, após anos, por seu dom de tocar e cantar ciranda e coco de roda. Era o início de uma grande amizade.

Ao tomar conhecimento da realidade que a mestra enfrentava no Rio de Janeiro, um grupo de admiradores se mobilizou em um grande coletivo para, em rede, viabilizar ações em prol da melhoria das condições de vida de Penha Cirandeira, de seu desejado retorno à Paraíba e da reativação de sua carreira artística. Assim, para atender às necessidades de subsistência da mestra, foram realizadas campanhas de doação viabilizando uma renda mensal até o mês de dezembro de 2020. Para a reativação de sua carreira, compartilhou-se pelo Whatsapp uma carta de apresentação com 167 assinaturas de instituições, artistas, produtores culturais e pesquisadores da Paraíba; foi doado um bombo pela mestra Ana do Coco do Novo Quilombo;

[11] https://www.brasildefatopb.com.br/2020/06/25/movimento-cultural-questiona-onde-esta-penha-cirandeira

organizou-se uma rifa para compra dos demais instrumentos; e foram realizadas diversas *lives* e oficinas online.

Finalmente de volta à Paraíba, inscrevemos Mestra Penha na Lei Canhoto da Paraíba, que garante dois salários mínimos para mestres(as) de forma vitalícia. O trâmite burocrático até o momento não avançou, de forma que Penha teve retornar para a favela de Rio das Pedras no Rio de Janeiro em abril de 2021. Voltou a catar latinhas, pedir esmolas nas ruas, vender balas no metrô e ônibus da capital carioca[12]. A rede de apoio formada perdeu forças, pois muitos dos apoiadores não tiveram mais condições ou haviam sido inspirados ao apoio apenas no calor do momento a apoiar a mestra que estava de volta. Ainda assim, restam alguns poucos apoiadores tentando ajuda-la à distância enquanto aguardam o resultado da Lei Canhoto.

Conclusões

Delineamos aqui o cruzamento de dois percursos orgânicos, não institucionais, de pesquisa, fomento, difusão e preservação do PCI da Paraíba. O primeiro protagonizado pela própria mestra que, apesar de todas situações adversas de sua vida, mantém vivos e transmite a seus filhos e netos os saberes tradicionais passados por seus pais. O segundo, por um jovem agente cultural que, em um contexto urbano de marginalização, reapropria-se de sua própria cultura a ponto de lutar ativamente, através de "guerrilha cultural", por sua valorização em nível tanto local, sobretudo na assessoria e apoio a mestres(as), quanto estadual e nacional, através da demanda e elaboração de leis municipais e estaduais e de ativismo político e digital.

Apontamos dessa forma um novo momento em que o "envolvimento" e "consentimento das comunidades" (ADELL et al., 2015) em processos de inventarização e patrimonialização não são mais mera questão ética ocupando reflexões acadêmicas e político-culturais. Afinal, "possibilitar meramente a mais pessoas que apreciem o patrimônio (...) não desafia em si relações e controle de poder sobre o processo através do qual o patrimônio é definido e gerido"[13] (PENDLEBURY et al., 2004, p. 23, trad. nossa). Neste novo momento, a

[12] No dia de submissão deste trabalho, Penha Cirandeira foi agredida fisicamente, tendo uma perna fraturada, enquanto catava material reciclável no Rio de Janeiro.
[13] "Merely enabling more people to enjoy heritage (…) does not in itself challenge power relations and control over the process by which heritage is defined and managed".

"organização autônoma de grupos" de cultura popular não precisa mais ser "imposta" (SANDRONI, 2010, p. 378) por agentes e instituições de poder externas. O empoderamento de sujeitos da cultura popular e sua gradual ocupação de espaços de poder, aliados ao estabelecimento e fortalecimento de políticas culturais diversas, são o que cada vez mais articula e possibilita ações de identificação, valorização, transmissão e salvaguarda de seus próprios patrimônios. "Proteção" deixa de resultar em "desapropriação" (HAFSTEIN, 2012) por parte das instituições de poder que executam projetos e planos de salvaguarda. O que ocorre é exatamente o oposto: os próprios sujeitos da cultura popular se apropriam de suas tradições, desde os jovens até os mestres mais velhos, tornando a valorizá-las, a investir em sua continuidade e difusão, e a representá-las perante órgãos políticos e debates acadêmicos.

Com o acesso cada vez maior de grupos marginalizados à universidade, graças às políticas de cotas, o papel da etnomusicologia gradativamente se transforma. Se o campo de estudo surgiu na Alemanha dentro de um contexto colonialista fundamentado sobre a coleção, sistematização e interpretação de dados musicais de povos não europeus por parte de pesquisadores filiados a instituições de poder, hoje, no Brasil, ele abrange uma realidade quase oposta. Seu papel passa a ser, entre outros, o de mediar formas não hegemônicas de salvaguarda, resistência e transmissão cultural a partir das experiências, análises e ativismos daqueles cujas lutam integram seus cotidianos. O papel do etnomusicólogo deixa de ser o de colecionador e intérprete de culturas musicais como "objetos em-vias-de-extinção" (SAHLINS, 1997, p. 42) para tornar-se, cada vez mais, o de mediador entre mundos desiguais, diminuindo a distância abissal entre saberes legitimados como científicos (SANTOS, 2007) e saberes orgânicos (BISPO, 2015), além de fertilizador de solos acadêmicos e políticos para o empoderamento e emancipação das comunidades marginalizadas com quem colabora.

Referências Bibliográficas

ADELL, Nicolas; BENDIX, Regina; BORTOLOTTO, Chiara; TAUSCHEK, Markus. Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015.

BISPO dos Santos, Antônio. *Colonização, quilombos: Modos e Significações*. 2 ed. Brasília: Ayô, 2015.

EWELL, Philip. Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, vol. 26, n. 2, s/n, set. 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34. 2001.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. 1a ed. 4a reimpressão. São Paulo: Cortez , 2010. p. 419 - 441.

HAFSTEIN, Valdimar. "Protection as Dispossession: Gouvernment in the Vernacular". In: KAPCHAN, Deborah (org.). *Intangible Rights: Heritage and Human Rights in Transit*. Philadelphia: Routledge, 2012, p. 25–57.

PENDLEBURY, J., Townshend, T. and Gilroy, R. (2004) 'The conservation of the English cultural built heritage: A force for social inclusion?', International Journal of Heritage Studies, 10(1): 11–31.

QUEIROZ, Luiz R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, vol. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

SAHLINS, M. 1997 O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I), in *Mana*, Vol. 3 n.1. Rio de Janeiro.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade", In: *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANTOS, Boaventura de S. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de sabers". *Novos Estudos*. n. 79, p. 71-94, Nov. 2007.

SMITH, Laurajane. Uses of Heritage. Nova Iorque e Londres: Routledge. 2006.

SOUSA FILHO, José Newton. *Documento jornalístico: Pedro Osmar e Jaguaribe Carne, caminhos de uma guerrilha cultural*. João Pessoa, 2017. 92 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Federal da Paraíba.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

RESSONÂNCIAS E DESAFIOS DO PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DO CHORO

GT "ETNOMUSICOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL: RECONHECIMENTOS, DEBATES E SALVAGUARDAS"

Lúcia Campos (UEMG)
lucia.campos@uemg.br
Pedro Aragão (UNIRIO/Universidade de Aveiro)
pmaragao@gmail.com
Rafael Velloso (UFPEL)
rafaelvelloso@gmail.com

Resumo: Este artigo lança olhares reflexivos sobre o processo de patrimonialização do choro pelo Iphan para discutir suas questões emergentes e seus desafios em curso, como o reconhecimento do caráter plural do gênero, das diferentes estéticas associadas aos seus contextos performativos, dos diferentes "sotaques" regionais, das cosmologias e dos cânones atribuídos por diferentes comunidades de chorões em diversas regiões do Brasil. Além do fato do choro ser uma prática musical diversa e abrangente e de sua longa história de registros atrelada ao início da fonografia no Brasil, nos deparamos com um outro desafio imprevisível: a pandemia de Covid-19. Foi necessário repensar toda a metodologia para adequar as etapas da pesquisa ao modo remoto. Nossa dupla entrada no universo do choro, como musicistas e pesquisadores, tem sido fundamental para a composição de um processo multifacetado e colaborativo, que requer uma mediação e articulação permanentes entre, por um lado, a esfera pública e as normativas estabelecidas pelo IPHAN e, por outro, a escuta sensível e compreensiva das diversas demandas de participação e de reconhecimento das comunidades do choro.

Palavras-chave: Choro. Patrimônio Cultural Imaterial. Etnomusicologia. Rede de mediações. Pesquisa colaborativa.

Title title title

Abstract: This article reflects on the process of patrimonialization of choro by Iphan to discuss its emerging issues and ongoing challenges, such as the recognition of the plural character of the genre, the aesthetic differences associated with its performative contexts, the different regional "accents", the cosmologies and the canons related to choro communities in different regions of Brazil. Besides the fact that choro is a diverse musical practice and its long history linked to the beginning of phonography in Brazil, we are faced with another challenge: the Covid-19 pandemic. Since the beginning of the work, it was necessary to rethink the entire methodology to adapt the research stages. Our double entry into the universe of choro, as musicians and researchers, has been fundamental for the composition of a collaborative process, which requires permanent mediation and articulation between, on the one hand, the public sphere and the norms established by IPHAN and, on the other, sensitive and comprehensive listening to the diverse demands for participation and recognition by the choro communities.
Keywords: Choro. Intangible Cultural Heritage. Ethnomusicology. Mediation networks. Collaborative research.

O processo técnico de instrução para o registro do choro como patrimônio cultural imaterial está em curso desde março de 2020, tendo a Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro como instituição proponente[1]. A rede de mediações (Hennion, 2007) envolvida no processo de patrimonialização abrange as comunidades de praticantes e os diferentes públicos do choro, e é formada por instituições de ensino, acervos, associações, clubes, movimentos criados por chorões e choronas, até chegar ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), passando por pesquisadores e técnicos, dentre vários outros mediadores. Como propõe o antropólogo José Reginaldo Gonçalves sobre os diferentes sentidos do patrimônio cultural, a maior contribuição da instrução de pesquisa "é a possibilidade de se transitar analiticamente com essa categoria entre diversos mundos sociais e culturais", o que configura sua "ressonância", ou seja, sua pertinência junto ao público em questão. O antropólogo discute "a ambiguidade presente na categoria patrimônio, aspecto definidor de sua própria natureza", e a sua posição liminar "entre o passado e o presente, entre o cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória" (Gonçalves, 2005).

Podemos compreender o choro, ao mesmo tempo, como um conjunto de práticas musicais, como um gênero musical guarda-chuva que as caracteriza e como a rede de sociabilidade que as engendra, formada principalmente por instrumentistas, instrumentos, partituras, gravações, em rodas, bailes, bandas, rádios, bares, salas de aula e salas de concerto. É um "mundo da arte" (Becker, 1998) complexo, diverso e perene por sua existência no tempo e no espaço, presente em todas as regiões do Brasil e disseminado em outros países. Neste sentido, um dos primeiros desafios do processo de registro do choro está ligado ao reconhecimento do caráter plural do gênero, às diferenças estéticas

[1] O processo de registro teve início em 2015 após a análise e emissão de uma nota técnica referente à proposta apresentada em 2012 pelo Clube do Choro de Brasília, amplamente documentada e que foi acompanhada pelo abaixo assinado de diversos músicos do país. A nota indicou em seu parecer a dimensão nacional do bem, e incluiu no pedido a adesão de outros núcleos importantes do choro como a Casa do Choro do Rio de Janeiro, o Conservatório de Música de Recife, o Clube do Choro de Santos e a Escola de Choro de Porto Alegre que foram posteriormente anexados ao processo. Após a análise da nota técnica, o Conselho Consultivo do IPHAN aprovou em 2015 a instauração do processo administrativo que dá início formal ao procedimento para o registro. Em 2019 foi publicado o edital de chamamento público para a instrução técnica, neste edital a proposta apresentada pela Associação Cultural dos Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro foi aprovada iniciando a pesquisa em março de 2020.

associadas aos seus contextos performativos, aos diferentes "sotaques" regionais, às cosmologias e aos cânones atribuídos por diferentes comunidades de chorões em diversas regiões do Brasil e aos diferentes mitos de origem e continuidades históricas ligadas ao gênero em cada estado. Tal constatação nos leva a alguns questionamentos fundamentais que nos servem de guia: como promover um processo de registro e patrimonialização que privilegie a diversidade e a pluralidade de concepções sobre o choro em detrimento de uma visão unívoca e redutora? Como fazer dialogar as diversas "categorias de pensamento" (Gonçalves, 2003) criadas por diferentes comunidades de todo o país em torno do entendimento do choro como "patrimônio", por um lado, com as normativas oficialmente instituídas pelo IPHAN, por outro?

Este texto[2] lança olhares reflexivos sobre o processo (a partir de uma escrita a seis mãos) para discutir suas questões emergentes e seus desafios em curso. Os três autores deste artigo – e coordenadores do projeto de registro – combinam uma atuação "de campo", como instrumentistas de choro, com uma trajetória acadêmica ligada à pesquisa etnomusicológica[3]. Nossa dupla entrada no universo do choro, como musicistas e pesquisadores, tem sido fundamental para a composição de um processo multifacetado, que requer uma mediação e articulação permanentes entre, por um lado, a esfera pública e as normativas estabelecidas pelo IPHAN e, por outro, a escuta sensível e compreensiva das diversas demandas de participação e de reconhecimento das comunidades do choro.

Das rodas às redes: desafios da patrimonialização

Além do fato do choro ser uma prática musical diversa e abrangente e de sua longa história de registros atrelada ao início da fonografia no Brasil, nos deparamos com um outro desafio imprevisível: o início da pandemia de Covid-19. Logo no início dos trabalhos, que estavam previstos para serem realizados presencialmente, foi necessário repensar toda a metodologia para adequar as

[2] Esta comunicação é uma versão reduzida de artigo no prelo a ser publicado no dossier "Patrimônio musical brasileiro", na Revista Labor Histórico, organizado por Carlos Sandroni e Paulo Castanha.
[3] Sobre o trabalho de etnomusicólogos em processos de patrimonialização, ver os artigos de Carlos Sandroni, como "L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas do samba de roda", de 2011.

etapas da pesquisa ao modo remoto. Assim como a história do choro está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico da fonografia do Brasil[4], podemos afirmar que a sua patrimonialização no âmbito do registro pelo IPHAN está sendo marcada pela invenção de novas metodologias de pesquisa e de inventário também atreladas a desenvolvimentos tecnológicos.

Apesar de todas as aparentes limitações impostas pela impossibilidade da pesquisa de campo e demais encontros presenciais, procuramos desde o início pensar nas novas possibilidades abertas. Uma primeira saída nesse momento, que acabou por fundamentar todo o processo, foi a decisão de promover não apenas encontros regionais, como inicialmente previsto, mas também encontros nacionais. Era uma possibilidade evidente que os encontros via plataformas on-line nos abriam. Outra saída que começou a ser aventada desde então foi a realização do filme documentário de forma remota, o que também expandia as possibilidades de convidar representantes do choro de todo o país. Por fim, um terceiro ponto amplamente discutido refere-se à realização da pesquisa de campo e à disponibilização do material a ser coletado a partir da criação de uma plataforma on-line para tornar acessível toda a pesquisa, como um inventário publicizado. Não podemos deixar de mencionar características particulares desse processo, como a realização de reuniões semanais (via plataforma on-line) com a equipe de coordenação e, a partir de março de 2021, com a equipe de pesquisadores, o que tem tornado a pesquisa particularmente dinâmica e colaborativa.

Uma primeira etapa de nosso trabalho foi o levantamento das pesquisas já realizadas sobre o choro e da bibliografia relacionada. Nesse processo tomamos contato com 235 documentos, entre livros, artigos, além de dissertações e teses defendidas nas universidades brasileiras[5]. É interessante notar como o choro perpassa diversas áreas e subáreas de conhecimento, há pesquisas no âmbito da História, Sociologia, Antropologia, Letras e, principalmente, é claro, da Música. No âmbito da pesquisa em Música, o choro evidencia possibilidades de diálogos entre Etnomusicologia,

[4] Como relatado no livro *A Casa Edison e seu tempo* (2002), de Humberto Franceschi, e registrado nas ilustrações musicais que o acompanham.
[5] A pesquisa bibliográfica se deu através dos repositórios de universidades e do repositório de teses da CAPES.

Musicologia Histórica, Performance e Educação Musical, subáreas que convergem em torno desse objeto em comum, explorando abordagens diversas que ora focalizam um instrumento, um repertório, um compositor, uma cena, um modo de transmissão musical, dentre várias outras possibilidades de pesquisa. Fato é que esse primeiro levantamento evidenciou o que já suspeitávamos: a presença notável do choro nas universidades brasileiras, sobretudo no âmbito da pesquisa, a amplitude e o aprofundamento da documentação de referência e a diversidade de abordagens de pesquisa sobre esse mundo da arte, direções que também buscamos seguir no processo de patrimonialização.

As possibilidades de encontro

Como participantes das comunidades do choro em diferentes estados e regiões, estávamos desde o início atentos a não sobrepor uma "rede" a outras já existentes, ou seja, sabíamos que não estávamos "inventando a roda", mas que nosso objetivo seria identificar e mobilizar as comunidades de choro e seus representantes, conforme as listas mencionadas por Travassos (2006) que vão ao encontro da ideia do choro como patrimônio *avant la lettre*. A etnomusicóloga discute o poder e o valor das listas no âmbito do patrimônio, relacionando-as às listas já existentes nos grupos sociais e na própria música. Ela propõe "que se pense no poder dessas listas" e constata "que múltiplas listagens emanam de lugares sociais variados. Seus produtores estão apoiados em quadros institucionais igualmente variados, que os investem do direito de apontar suas respectivas seleções de pessoas ou saberes" (Travassos, 2006, p. 8).

No caso do choro, essas listas emergem de diversas formas, seja a partir de associações existentes, como os clubes do choro, que elegem seus cânones e congregam seus associados, seja a partir de relações entre instrumentistas que elegem suas referências, em rodas e lugares de performance, além da gravação e circulação de composições, seja ainda a partir de estudos e pesquisas, através da difusão de informações via programas de rádio e publicações e através da constituição de acervos que legitimam os cânones a serem reconhecidos.

Desse modo, procuramos partir, num primeiro momento, dos representantes do choro que já haviam sido protagonistas de processos de patrimonialização, a partir de associações reconhecidas em âmbito nacional pelo tempo de atuação e pelo estabelecimento de redes duradouras: o Clube do Choro de Brasília e a Casa do Choro do Rio de Janeiro. A partir dos contatos estabelecidos por cada uma dessas associações, fomos aos poucos ampliando nossas redes de mobilização da "base social" do choro, ou seja, de músicos, musicistas e demais agentes das comunidades do choro em todo o Brasil. As primeiras reuniões foram encontros de âmbito nacional, que contaram com a participação de representantes do choro de todas as regiões, as seguintes foram feitas em âmbito regional, circunscritas à região sul, à região nordeste e à região norte[6].

Paralelamente aos encontros de mobilização, desenvolvemos também a proposta de realizar seminários semanais on-line, que pudessem congregar as comunidades do choro em torno de apresentações e discussões de temas de interesse comum, também como forma de promover encontros e trocas de experiências entre músicos e pesquisadores de todo o país. O primeiro ciclo de seminários aconteceu em novembro de 2020, dedicado à temática "Acervos e ensino do choro", e foi muito importante para a ampla divulgação do processo. Uma das prerrogativas de casa sessão do seminário foi a de "misturar" representantes de diferentes regiões do país, justamente para promover discussões a partir de pontos de vista diversos. No que tange à temática dos acervos do choro, houve ainda o cuidado de se convidar atores sociais que refletissem a diversidade de tipologias de acervos existentes: acervos particulares, acervos públicos e acervos privados, nos mais variados graus de institucionalização, conservação e mesmo de materialização[7]. Já nos encontros sobre o ensino do choro, foram apresentadas práticas de ensino em escolas, cursos livres, projetos e na universidade.

[6] Como o processo está em curso, outros encontros regionais estão previstos no segundo semestre de 2021.
[7] Os seminários foram realizados no mês de novembro de 2020.

Abordando temáticas diversas, os seminários on-line, às segundas-feiras à noite, tornaram-se um ponto de encontro semanal de chorões e choronas de todo o Brasil. O segundo e o terceiro ciclo de seminários foram realizados em abril e maio de 2021, tendo respectivamente como temáticas "Memórias e cenas do choro" e "Memórias e coletivos do choro" proporcionando apresentações de pesquisas, debates e fazendo emergir a diversidade de práticas e de concepções do choro, ou seja, suas "ressonâncias" que articulam os sentidos do patrimônio, de acordo com Gonçalves (2005). O quarto ciclo de seminários foi dedicado aos instrumentistas de choro, ao longo de oito encontros. Além de prestigiarem músicos e pesquisadores que participaram das mesas, o público interagia pelo chat, revendo amigos e saudando chorões conhecidos.

O documentário

Diante de amplo quadro de referências, e da impossibilidade de encontros presenciais, um primeiro trabalho de campo da pesquisa se estruturou em função da realização do filme documentário. Fizemos uma lista de entrevistas a serem realizadas à distância, via plataforma de vídeo conferências, em um cronograma intenso de duas entrevistas por semana, de até duas horas de duração cada, ao longo de aproximadamente seis meses (de março a agosto de 2021).

Nosso recorte de pesquisa para o documentário, ou seja, a escolha das pessoas que seriam entrevistadas, buscou equilibrar as premissas de toda a pesquisa: a abrangência geográfica, com representantes de todas as regiões, a diversidade de gênero, com a participação significativa de mulheres instrumentistas, a diversidade étnica, que evidencia a presença notória de instrumentistas negros no desenvolvimento do choro, a participação de instrumentistas de diferentes faixas etárias e que contemplasse a diversidade de instrumentos do choro. Como premissa central buscamos um olhar etnográfico que identificasse representantes legitimados em cada estado e região, conforme a ideia das listas discutida por Travassos (2006).

A partir das premissas descritas, o roteiro de entrevistas foi estruturado de modo que cada entrevistado/a pudesse se apresentar, responder perguntas gerais sobre o choro e perguntas particulares sobre sua trajetória e sobre sua região. Cada instrumentista também foi convidado a tocar, quando possível, em função da qualidade da transmissão e de outros fatores contingentes. O intuito é que o documentário seja estruturado a partir das falas de cada pessoa entrevistada, que os tópicos geralmente presentes em filmes como esse, que tem como objetivo uma descrição geral do "bem" a ser patrimonializado, sejam enunciados pelos próprios músicos e pesquisadores, como por exemplo: o que é o choro? O que é uma roda de choro? Qual a formação dos conjuntos regionais? Qual a função de cada instrumento de base? Dos instrumentos solistas? Qual a importância do choro para a música brasileira? Os entrevistados/as abordam também questões mais contextuais sobre as trajetórias de cada um ou de histórias relevantes sobre sua localidade.

Nosso desafio é mostrar, a partir das entrevistas, o que há em comum e o que diferencia as escutas e práticas do choro de norte a sul do país, o que de fato foi sendo apropriado a partir da difusão e circulação de repertórios pelo rádio e pelo disco, e o que há de diferente e de singular nas criações e recriações dessa música em cada localidade, em cada região. O choro se evidencia assim como uma rede subterrânea de práticas musicais e de sociabilidade, um mundo da arte complexo e diverso, ao mesmo tempo perene e fluido, que vem se constituindo e se consolidando desde o século XIX, na espiral das dinâmicas de circulação, de cultivo e aprendizagem entre músicos amadores e profissionais, e em constante transformação.

Um inventário público e colaborativo

Paralelamente à realização das entrevistas semanais para o documentário, outra frente de trabalho de campo se abriu para a elaboração de um inventário do choro em cada região do país a partir de março de 2021. A equipe de pesquisa se expandiu com a contratação de oito pesquisadores e pesquisadoras[8],

[8] A seleção e a contratação destes pesquisadores e pesquisadoras foram realizadas entre janeiro e março de 2021 através

a maioria participantes das redes do choro em suas respectivas cidades. Dessa forma, o trabalho de mapeamento se expandiu e se ramificou de forma colaborativa e norteado por quatro eixos de pesquisa: acervos, ações de ensino, associações e clubes, rodas e lugares de performance. O trabalho se estruturou em torno de fichas referentes a cada um desses eixos de pesquisa, a serem completadas pela equipe de pesquisadores a partir de contatos e levantamentos em cada localidade, tendo como referência também os mapeamentos preliminares realizados na etapa anterior.

Em um processo experimental, cada uma das fichas foi elaborada e em seguida apresentada e discutida com a equipe em reuniões semanais, até chegarmos no modelo definitivo a ser adotado. O inventário começou com o mapeamento de acervos, seguido de ações de ensino, associações e, por último, de rodas e lugares de performance. Nas fichas de acervo, por exemplo, os campos a serem preenchidos referem-se à descrição geral e ao histórico do acervo, à indicação se trata-se de um acervo institucional ou pessoal, ao estado e acessibilidade da coleção e às indicações para o plano de salvaguarda, dentre outras informações relevantes. Esse inventário detalhado teve início em março de 2021, está em curso, com previsão de duração de seis meses. Até o momento foram mapeados 116 acervos, 66 ações de ensino e 27 associações ou clubes do choro.

Uma das maiores preocupações que tínhamos desde o início do processo era a de tornar público este gigantesco mapeamento de pesquisa realizado ao longo de vários meses por pesquisadores e pesquisadoras locais. Mesmo sabendo que, por norma do IPHAN, apenas o documentário e o dossiê do bem registrado tornam-se públicos ao final do processo de registro, uma das decisões da equipe de pesquisa foi a de criar um grande banco de dados que tornasse público o resultado do mapeamento. Ainda que soubéssemos que os resultados da pesquisa forçosamente não poderiam ser exaustivos (como identificar por exemplo as centenas de rodas organizadas de maneira tão dinâmica e fluida por

de edital público organizado pela Associação Cultural de Amigos do Museu do Folclore. Foram selecionados ao todo oito pesquisadores(as), distribuídos entre as regiões nordeste, centro-oeste, sul e sudeste: Anna Paes (RJ), Luciana Rosa (SP), Joana Corrêa (MG), Rodrigo Heringer (BA), Alice Alves (PE), Osmário Osório (PR), Guilherme Sperb (RS) e Lucas de Campos (DF). A região norte não teve candidatos, razão pela qual a pesquisa nesta região foi dividida entre todos os membros da equipe de pesquisa.

todo o país?), a ideia de apresentar um retorno dos resultados de pesquisa para as centenas de comunidades de choro em todo o Brasil pareceu-nos alinhada às perspectivas de retorno e responsabilidade social inerentes às práticas etnomusicológicas atuais (Lühning & Tugny, 2016). Da mesma forma, este "retorno" da pesquisa às comunidades estudadas pretende ser o pontapé inicial para um banco de dados que possa ser continuamente alimentado e corrigido pelos próprios chorões de diferentes regiões do país.

Imaterialidade, cultura e memória

Segundo Regina Abreu (2017), a diferença entre o patrimônio cultural material e o imaterial inclui, dentre outros fatores, a transmissão do conhecimento, que não se daria apenas pela análise do registro e do objeto, ela é reconstruída constantemente por seus agentes. No caso do patrimônio imaterial, a memória social seria o meio de construção do saber. A fim de pensar sobre o objeto específico que é foco da proposta de criação desse registro - O Choro - podemos inferir que tanto a memória social, como o objeto ou o bem, em suas múltiplas formas de registro, performance e narrativas musicais e históricas, conformam as práticas a serem registradas. Tais narrativas encontram-se tanto no passado, fundamentadas em uma história de mais de cem anos, como na adaptação contemporânea dessas práticas. Assim, a unicidade do registro do choro deve ser questionada, já que muito desta prática musical já foi ressignificada, atualizada, preservada e registrada em suportes de memória ou pela transmissão oral e escrita. Grande parte da história de choro foi escrita em livros, dissertações e teses e está documentada tanto em cadernos de partituras e métodos, mas também em gravações da indústria fonográfica desde o início do século XX. Além disso, o choro fez e faz parte da produção audiovisual tanto para o cinema como para a televisão, com inúmeros programas e festivais que promoviam e promovem o choro nacional e internacionalmente.

Podemos ainda pensar que apesar de ser uma manifestação cultural amplamente registrada nesses diversos suportes tecnológicos, muitas narrativas e práticas de choro realizadas em diversas partes do

Brasil ainda não foram registradas ou não estão acessíveis, por falta de incentivo à sua produção, transmissão e aprendizagem. Observa-se também a ausência de apoio para a criação de acervos, associações, ações de ensino e rodas, a fim de estimular a transmissão de conhecimento entre gerações em determinadas regiões. Nesse sentido, o choro permanece ainda como um patrimônio subterrâneo da música brasileira, contando com um grande número de músicos, núcleos e estilos ainda desconhecidos pela sua própria comunidade. Mesmo a produção feita nas grandes capitais ainda não foi amplamente preservada e popularizada em termos nacionais, e hoje pode-se dizer que se configura como curiosidades que compõem parte deste patrimônio não reconhecido pelo estado brasileiro.

Apesar dos discursos sobre o reconhecimento do choro como patrimônio apontarem para necessidades em relação à prática performática e ao conhecimento histórico, o desafio de reunir em um único registro todas as variações e representações que se relacionam com a identidade deste bem é uma tarefa complexa e delicada. Com o intrigante enigma do "Barco de Thésée", Gérard Lenclud (2009) aborda os aspectos paradoxais da relação de identidade e nos dá algumas pistas de análise: "Identidade e mudança não são incompatíveis; em muitos casos, a preservação da identidade exige a mudança" (Lenclud, 2009, p. 234). Tal processo envolve o desafio de atribuir a algo que está sempre se transformando o reconhecimento de que ainda é o mesmo. Nesse sentido, após a conclusão da pesquisa de instrução para o registro, e sendo aprovada a efetivação do registro pelo Conselho Consultivo do IPHAN, o choro entrará na lista de bens culturais que serão prioridade nas ações de salvaguarda promovidas pelo órgão. Se esse processo pode ser de grande contribuição para o reconhecimento e o incentivo às ações concretas desenvolvidas ou em desenvolvimento pelas redes do choro, é fundamental não esquecer que o choro é objeto de cultivo, preservação e criação há muitas décadas por seus músicos, clubes, ações de ensino e difusão, que são fundamentais para as políticas culturais, e que a continuidade dessa prática musical centenária, seus repertórios e formações instrumentais, existe e resiste pelo trabalho e iniciativa desses músicos e coletivos.

Referências

ABREU, Regina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do jongo. *ACENO*, Vol. 4, N. 7, p. 33-48. Jan. a Jul. de 2017.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1998.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio, 2003. p. 21-29.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

HENNION, Antoine. *La passion musicale.* Paris : Metaillé, 2007.

LENCLUD, Gérard. Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps, in LABORDE, Denis. *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*. Paris : L'Harmattan, 2009, 221-248.

LUHNING, Angela, TUGNY, Rosângela (dir.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANDRONI, Carlos. L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial. Le cas de la samba de roda, in BORTOLOTTO, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris: EMSH, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular. Porto Alegre: Projeto Unimúsica – Festa e Folguedo, 2006.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

APRENDENDO PERCUSSÃO *SABAR* WOLOF DO SENEGAL: ENGAJANDO TRAJETÓRIAS MIGRANTES ONLINE E TRADIÇÕES MUSICAIS NA CONTINGÊNCIA

GT 07 "ETNOMUSICOLOGIA E FLUXOS MIGRATÓRIOS RECENTES: DESAFIOS E ENGAJAMENTOS NO BRASIL ATUAL"

Kelvin Venturin (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)[1]
kelvinventurin@gmail.com

Resumo: A diversificação dos fluxos migratórios para o Brasil dos últimos dez anos resultou em novos desafios para a etnomusicologia brasileira, em seu compromisso social e político no estudo da diversidade das práticas sonoro musicais, e tem oferecido novas oportunidades de investigação dos encontros musicais desde as particularidades da área no Sul global. Pesquisadores engajados com uma migração negra, africana e caribenha para regiões hegemonicamente brancas no Sul e também Sudeste do país têm demonstrado como a produção e performance musical migrante se tornaram importantes veículos de articulação de novas identidades, posicionamento político e de representação de si em um contexto de polarização política, crise econômica e discussões raciais no âmbito de um giro à direita da sociedade brasileira. Oriundo de uma pesquisa etnomusicológica mais ampla, na qual desde 2018 venho acompanhado e colaborando com diversos músicos migrantes senegaleses em seus projetos musicais, trânsitos e processos de reinstalação no país, esta comunicação trata de um recente engajamento online com o percussionista senegalês Moustapha Diene, radicado em Brasília. Através do relato etnográfico de lições online de percussão sabar, exploro como pesquisadores, interlocutores e tradições musicais lidam e são articuladas na contingência do contexto migratório e da atual situação pandêmica.
Palavras-chave: Sabar. Senegal. Migração. Etnografia da Performance. Etnomusicologia.

Learning Senegalese Wolof *Sabar* Drumming: engaging migrant trajectories online and music traditions in the contingency

Abstract: The diversification of migratory flows to Brazil over the last ten years resulted in new challenges to Brazilian ethnomusicology, in its social and political commitment to the study of the diversity of musical sound practices, and has offered new opportunities to investigate the musical encounters from the particularities of the area in the Global South. Researchers engaged with a black, African and Caribbean migration to hegemonically white regions in the South and Southeast of the country have demonstrated how migrant music production and performance have become important vehicles for the articulation of new identities, political positioning and self-representation in a context of political polarization, economic crisis and racial discussions within the scope of a shift to the right in Brazilian society. Coming from a broader ethnomusicological research, in which since 2018 I have been accompanying and collaborating with several Senegalese migrant musicians in their music

[1] Estudante de doutorado em etnomusicologia, com bolsa CNPq, do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do sul.

projects, transits and resettlement processes in the country, this communication deals with a recent online engagement with Senegalese percussionist Moustapha Diene, based in Brasilia. Through the ethnographic account of *sabar* percussion lessons online, I explore how researchers, interlocutors and music traditions deal with and are articulated in the contingency of both migratory context and the current pandemic situation.
Keywords: Sabar. Senegal. Migration. Performance Ethnography. Ethnomusicology.

Introdução

A etnomusicologia no Brasil possui uma trajetória marcada pelo compromisso social e político no estudo das tradições musicais e das músicas populares brasileiras, a partir de pesquisas participativas e colaborativas, no engajamento com as comunidades tradicionais e das periferias das grandes urbes (LUHNING, et al., 2016).

A diversificação dos fluxos migratórios para o país dos últimos dez anos, principalmente vindos do Caribe, África, Oriente Próximo e América Latina (TONHATI, DE PECSI E FUSARO, 2020; UEBEL, RANINCHESKI, 2020, p. 100)[2], por sua vez, impuseram novos desafios aos etnomusicólogos brasileiros, ao mesmo tempo em que ofereceram oportunidades para compreendermos melhor esse novo contexto de diversidade musical e possibilidades de engajamentos desde as particularidades da etnomusicologia no Sul global.

Pesquisadores interessados nesses novos tópicos de investigação, através de uma etnografia participativa e colaborativa junto a músicos migrantes negros, africanos e caribenhos no Brasil (HIKIJI, CHALCRAFT, 2016; HIKIJI, et al., 2017; SANTOS, 2018; STRINGINI, 2021), têm explorado como as práticas musicais migrantes interseccionam questões sociais, econômicas e políticas do Brasil atual. Para mais além, esses estudos têm demonstrado como a produção e performance musical se tornam veículos de articulação de novas identidades, posicionamento político e de representação de si, visibilizando uma experiência diaspórica negra, histórica e contemporânea no Brasil, ao mesmo tempo em que levantam questões sobre raça, etnia, minorias e hegemonia.

Durante meu trabalho de campo no mestrado (2018-2019), que resultou em uma

[2] Com a sanção de medidas mais restritivas à migração nos países do Norte global (BOHLMAN, 2011, p. 162), o Brasil se tornou destino importante dos fluxos migratórios internacionais para o Sul, principalmente após a participação do país na missão MINUSTAH no Haiti e sua visibilidade como futuro anfitrião de importantes eventos esportivos como a Copa do Mundo da FIFA (2014) e as Olimpíadas (2016).

dissertação em etnomusicologia (VENTURIN, 2020), eu conduzi entrevistas etnográficas e observação participante junto a músicos senegaleses e ganeses, com idades entre 30 e 50 anos, radicados em três cidades do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, Passo Fundo e Caxias do Sul. Eu também colaborei com percussionistas, cantores e rappers em vários projetos musicais e culturais que eles montaram nos contextos dessas cidades, desde aulas de percussão e dança da África Ocidental, eventos culturais senegaleses, até a produção musical e performance de músicas populares e videoclipes de hip-hop. Nesse processo, eu testemunhei não apenas como senegaleses e outros músicos da África Ocidental estavam articulando seu capital musical vernacular para fazer seu caminho nesse contexto estrangeiro "branco", mas também como eles estavam oferecendo oportunidades para as pessoas se relacionarem e aprenderem com sua cultura, criando espaços onde eles também pudessem expressar seus pensamentos e serem ouvidos a partir de suas tradições e práticas musicais. Nesses eventos, a produção e performance musical tornaram-se meios de interlocução entre as tradições de percussão da África Ocidental, hip-hop e músicas populares, com o funk brasileiro, rap e tradições da música afro-brasileira, na forma de colaborações musicais, parcerias profissionais e alianças políticas, dimensões de encontro que temos teorizado mais recentemente a partir da ideia de "lugares de ressonância"[3] (VENTURIN, LUCAS, 2021).

No último ano, essas colaborações parecem ter sido centrais para a forma como os músicos migrantes tentaram amenizar os efeitos e superar os desafios impostos pela situação pandêmica, através da articulação criativa do seu capital musical vernacular. Nesta comunicação, exploro uma experiência recente de engajamento online com o percussionista senegalês Moustapha Diene, radicado em Brasília, para, através da etnografia de aulas online quinzenais de percussão *sabar,* explorar como a etnomusicologia e as tradições musicais migrantes buscaram navegar e se reinventar na contingência.

Tradições musicais na contingência

O sabar é uma tradição percussiva e de dança dos *géwël*, griôs do povo wolof do

[3] A ideia de "lugares de ressonância" busca direcionar a atenção para as relações que os migrantes estabelecem fora de um ideal de comunidade étnica coesa, ou seja, com quem eles não estão em comunidade, em espaços de produção musical colaborativa, mediação de diferenças e encontro de comunalidades entre migrantes e brasileiros.

Senegal, e que é parte importante da cultura e vida cotidiana no Senegal, estando presente em cerimônias do ciclo de vida (batismos, casamentos e circuncisões), celebrações muçulmanas, festas de bairro, clubes noturnos, eventos esportivos e comícios políticos (TANG, 2008, p. 86). Remontando ao século XIV, as famílias *géwël* historicamente tiveram nessa tradição o seu principal meio de subsistência, cantando louvores e tocando para reis, nobres e outros patronos, além da importante posição dos *géwël* como comunicadores e guardiões da história através da performance dos tambores do sabar (TANG, 2007, p. 1). Mais recentemente, a partir dos anos 1970, o sabar também se tornou parte central da música popular senegalesa, outra importante forma de subsistência para os *géwël* que adquiriram novo status e visibilidade nacional e internacional com o advento da *World Music* e da internacionalização do gênero de música popular *mbalax*[4] no cenário da música global (DÖRING, 2016, p. 129).

Como elaborou Anthony Seeger, ao escrever sobre os pressupostos e as preocupações de uma etnografia da música e dos eventos musicais, o entendimento do que se convencionou chamar de tradição musical parte do princípio de que sempre existirá uma próxima ocasião de performance dessa música. Entretanto, o fato de que essa performance subsequente não será igual a anterior, indica as dimensões inerentes de mudança presentes nas tradições e práticas musicais (SEEGER, 2008, p. 238).

Os estudos etnomusicológicos interessados na intersecção da música com fluxos migratórios, experiências de refugiados e diásporas têm apontado como as tradições e identidades musicais são moldadas pelas rotas não lineares que os migrantes fazem entre um país de origem e um suposto destino final, dentro dos encontros socioculturais e traumas vivenciados ao longo desse processo (REYES, 1989; SLOBIN, 2012; TURINO, 2004). Tina Ramnarine (2007), por exemplo, em seu estudo sobre performances de carnaval em Londres, já demonstrou como uma tradição estrangeira é desenvolvida e transformada por múltiplos indivíduos nas chamadas sociedades multiculturais. Nessas sociedades, como Baily e Collyer escreveram:

> A música pode ser usada para recriar a cultura do passado, para lembrá-lo do lugar de onde você veio, mas a migração pode levar à inovação e enriquecimento cultural, com

[4] O *mbalax* é um gênero de música popular do Senegal que surge da combinação da base rítmica de acompanhamentos do sabar, com instrumentos como congas, guitarra, teclado e gêneros musicais como jazz, rock, reggae, soul e salsa (MANGIN, 2013, p. 21).

> a criação de novas formas que são indicativas ou sintomáticas das questões que o imigrante enfrenta, e que o auxiliam no enfrentamento de uma nova vida em um local de residência e na articulação de novas identidades (2006, p. 174).

No âmbito dos trânsitos e transformações vividas pela tradição do sabar e pelos griôs wolof, Patricia Tang (2007; 2008) possui um amplo estudo sobre a prática, acompanhando mestres e praticantes dessa tradição no Senegal e ao longo da diáspora senegalesa nos Estados Unidos, documentando os processos transformativos e desafios vividos pela tradição e seus praticantes na contemporaneidade. Através da trajetória de três percussionistas *géwël* de diferentes gerações da família Mbaye, Tang (2007) explorou como essa tradição foi se reformulando diante das rápidas transformações sociais, desde uma prática guardada e transmitida de uma geração de percussionistas de família *géwël* para a outra, até a sua propulsão no contexto da música popular global.

Representativos dessas mudanças em termos de repertórios musicais, contextos de performance e processos criativos, os *bàkks* são frases rítmicas tradicionais tocadas no sabar e que são derivadas de enunciados verbais que fazem com que os tambores sejam capazes de "falar", e daí a importância histórica dos *géwël* como comunicadores. Em tempos recentes, no entanto, Tang (2008, p. 88) aponta como esses enunciados verbais por vezes já não são mais lembrados pelas novas gerações, restando apenas as suas representações rítmicas, ou ainda, com os *géwël* se tornando percussionistas no contexto da música popular, novos *bàkks* são criados a partir das habilidades musicais e para ressaltar a virtuosidade do percussionista (TANG, 2007, p. 1).

Como mencionado anteriormente, os desafios e encontros culturais inerentes ao processo migratório podem levar a inovações musicais que são fruto das questões enfrentadas pelos migrantes e de como articulam de forma estratégica seu conhecimento musical vernacular nas localidades onde se estabelecem. No contexto da diáspora Senegalesa nos Estados Unidos[5], por exemplo, Tang (2008, p. 94) relata as soluções e inovações criativas do Group Saloum, liderado pelo percussionista senegalês Lamine Touré[6], em Boston, no qual os *bàkks* trazidos por Touré são a base composicional a partir da qual incorporam-se guitarra, bateria, baixo,

[5] A imigração de senegaleses para os Estados Unidos data da década de 1980, com destaque para a cidade de Nova Iorque e outras áreas urbanas como Washington DC, Atlanta, Chicago, Los Angeles, Boston e Houston.
[6] Atualmente Lamine Touré ensina a percussão sabar no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT).

teclados e sopros, no diálogo com elementos musicais do funk, jazz e reggae.

Experiências como essa, porém com outras particularidades e representativas das realidades do Sul global, começam a também emergir no Brasil. A seguir, trago um engajamento online recente com um percussionista senegalês do sabar, para explorar como esse conhecimento musical vernacular é articulado por ele no contexto brasileiro, em processos de performance, colaborações musicais e ensino da tradição no Brasil, e como ele tem tentado lidar com as contingências da atual situação pandêmica através do seu ofício como percussionista e das alianças que construiu mediadas por essa prática musical no Brasil.

Aprendendo percussão *sabar* e engajando trajetórias migrantes online

Como escreveu Tina Ramnarine (2007, p. 2), o trabalho de campo multilocalizado e a pesquisa virtual têm sido os principais métodos que os etnógrafos desenvolveram para estudar a música em contextos migratórios e em redes diaspóricas. Mais recentemente, porém, dado o aumento exponencial na conectividade global, o campo não foi mais enquadrado como uma localização ou localizações geográficas específicas, mas construído a partir de uma coleção de eventos de campo que são co-criados pelo etnógrafo, seus colaboradores e as tecnologias de informação e comunicação - TICs (AHLIN, LI, 2019).

Para além disso, a pandemia da COVID-19 mudou ainda mais como nós pesquisadores e educadores nos movemos (muito mais virtualmente agora) no campo acadêmico. Porém, mudou ainda mais a vida de nossos músicos interlocutores, especialmente migrantes, muitos dos quais são particularmente vulneráveis socialmente aos efeitos econômicos e à saúde ocasionados pela crise viral (OGUT, 2020). A incorporação dos TICs aos nossos métodos etnográficos torna-se uma forma de nos mantermos em contato e engajados com os nossos colaboradores, no esforço de compreender esse novo contexto de crescentes desigualdades, múltiplos desafios e de como as tradições musicais se reinventam e são agenciadas na busca por caminhos possíveis na contingência[7].

Foi nesse, já não tão recente, cenário de incertezas que estabeleci uma série de

[7] Os efeitos da situação pandêmica na nossa investigação, bem como na educação e na performance musical nas sociedades em geral, juntamente com os temas da etnografia virtual, foram tópicos de reflexão e análise detalhada durante o ano de 2020 nos encontros do nosso grupo de estudos de musicais (GEM) na UFRGS.

engajamentos online com músicos senegaleses radicados em São Paulo e Brasília, etnografando conversas informais, entrevistas e eventos de performance musical e ensino em ambiente virtual, colhendo inúmeros relatos sobre como os sujeitos migrantes precisaram se arriscar e ser criativos diante das contingências atuais. A experiência de aprendizagem online da percussão sabar com um músico migrante senegalês em Brasília, a qual exploro nesta comunicação, formou parte desse conjunto de relações construídas por meios virtuais.

Moustapha Diene é senegalês, 31 anos, e desde os 8 toca os tambores do sabar, ofício familiar que aprendeu com o seu pai em Dakar, capital do país do oeste africano onde nasceu. Logo cedo se tornou também mentor de vários jovens, dando aulas particulares e em escolas da capital senegalesa, iniciando na tradição diversos dos futuros profissionais do instrumento, antes mesmo de ingressar em sua futura trajetória profissional de shows internacionais com apresentações na Europa (Espanha, Portugal, Holanda, Bélgica, Noruega, Suécia) e no próprio continente africano (Mali, Gana, Nigéria, Gâmbia).

Moustapha veio para o Brasil em 2014 para participar de um festival de música no estado do Goiás. O seu grupo então se desfez, ao passo que alguns integrantes retornaram para o Senegal, enquanto outros, como ele, resolveram permanecer para atuar no contexto cultural do país. Depois de um período morando na cidade de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, quando precisou dividir o tempo entre o seu ofício como percussionista e outros trabalhos formais como forma de subsistência, vivenciando em primeira mão o preconceito racial e a exploração no trabalho de migrantes, se mudou para São Paulo, em 2015, quando pode retomar a prática musical como atividade profissional e principal meio de subsistência através de performances, colaborações musicais e aulas de percussão e dança.

Embora eu já estivesse acompanhando o trabalho musical de Moustapha através de suas redes sociais há pelo menos um ano, foi apenas em março de 2021 que nos encontramos pessoalmente, ou melhor, virtualmente, na primeira de várias aulas de sabar quinzenais pela plataforma de videoconferências Google Meet.

Com as restrições às apresentações artísticas e a prorrogação das medidas de distanciamento social, devido a ineficiência governamental na vacinação e desinformação sanitária, muitos músicos migrantes passaram a concentrar seus esforços e se arriscar em outras atividades profissionais de subsistência ou então acionaram suas redes e alianças a fim de buscar

alternativas e ideias criativas para fazer música nos ambientes online ou presencial. Nesse momento, Moustapha já havia se transferido para Brasília e para perto de sua companheira brasileira. Foi ela quem lhe auxiliou e tornou possível o oferecimento e publicização de suas aulas em ambiente virtual através do seu melhor domínio e manejo da tecnologia.

Na informalidade das nossas residências, ambientes que se tornam públicos nesses encontros virtuais, Moustapha iniciou a sua primeira aula online. Minha atenção foi atraída por um dos tambores ao fundo e então por máscaras penduradas de forma que arejassem, itens pessoais onipresentes nos tempos atuais. Voltei novamente minha atenção para Moustapha quando ele começou a me apresentar cada um dos tambores de pele simples do sabar, em seus vários tamanhos e formatos, todos eles tocados com uma das mãos e uma vareta. Me mostrou cada um deles pela tela do computador, compondo o conjunto completo do sabar, o qual pode compreender de seis a doze percussionistas nas posições de solistas, tocando o *nder* (também o líder do conjunto) ou o *cól;* acompanhamento, tocado no *mbëng-mbëng;* e acompanhamentos graves, tocados no *cól*[8].

Um certo grau de criatividade e flexibilidade foi chave para que nossas aulas fluíssem e eu fosse capaz de aprender parte do repertório do sabar que Moustapha se empenhava em me ensinar. Pelo fato de eu não possuir um sabar, optei por usar um djembê, tambor da percussão mande da África ocidental que não apenas possuía um som bastante distinto do sabar, mas, como alguns interlocutores já haviam me alertado, não era apropriado para tocar com vareta e sim com ambas as mãos. No entanto, devido às circunstâncias, essa era a única alternativa que se apresentava. Além disso, foi preciso encontrar horários de aula nos quais os nossos vizinhos de apartamento não se sentissem incomodados com o som da percussão, sendo necessário, por vezes, abafar os nossos tambores.

De todas as contingências presentes nessa primeira experiência, minha como aprendiz e de Moustapha como mestre da tradição em ambiente online, a mais marcante talvez tenha sido nos deparar com o problema da latência. O atraso na transferência de dados, ainda não completamente solucionado pela tecnologia, havia nos impossibilitado de tocar juntos, em

[8] Para uma elaboração mais completa do conjunto de tambores do sabar e suas dinâmicas de performance ver: TANG, 2007, p. 42-43; 2008, p. 86-87.

sincronia, dimensão importante do ensino e aprendizagem oral dessa tradição, o que demandou estratégias de ensino diferenciadas de Moustapha.

Todo padrão rítmico que Moustapha me ensinava possuía o seu correspondente na fala, através de sílabas que reproduziam os sons do tambor. Aprendíamos antes a cantar o ritmo para, posteriormente, tocá-lo efetivamente no tambor. Foi dessa forma que Moustapha conseguiu superar o problema da latência ao cantar uma das partes e tocar a outra, sendo capaz de me mostrar como as diferentes partes soavam juntas. Fazer o mesmo em minha rotina de prática demandaria uma proficiência muito maior no instrumento. Moustapha, então, me sugeriu: "você pode gravar essa parte e depois tocar essa outra porque você vai tá sabendo os tempos", e ainda, "você pode então me enviar a gravação pra eu ver se está certo". Em contexto online o aprendizado da tradição do sabar se dava por uma série de mediações tecnológicas, não mais pela repetição em sincronia, mas por uma repetição alternada, pela escuta atenda e recursos de gravação de áudio e vídeo.

O *Fass*[9] foi o primeiro ritmo de dança que Moustapha me ensinou. Ele iniciou por um dos seus acompanhamentos básicos, o *mbalax*, tocado no tambor *mbëng-mbëng,* e em seguida demonstrou outras duas partes de acompanhamentos graves, o *talmbat* e o *tulli,* tocados no *cól.* Como me explicou, o *mbalax* é o acompanhamento mais importante no sabar, dando nome inclusive ao gênero de música popular senegalesa de prestígio internacional. Ele foi um tópico onipresente durantes nossas primeiras aulas e também pode ser ouvido na música "goteira"[10], da cantora e compositora popular brasileira Luedji Luna (min. 1:19 e min. 3:00), na qual Moustapha gravou partes de *mbalax* para a musicista em um estúdio em São Paulo.

O meu envolvimento com Moustapha, aprendendo a tradição do sabar online, trouxe à tona uma série de encontros musicais e pistas sobre como estavam sendo tecidas as relações entre as tradições musicais afro-brasileiras e aquelas que chegavam com a diáspora africana contemporânea no Brasil. Nesse sentido, o grupo instrumental Höröyá, de São Paulo, do qual Moustapha foi convidado a fazer parte desde 2015, é um importante interlocutor e ponto de partida para se pensar as relações musicais e culturais entre África e Brasil e como as tradições

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rd4pPIOduY8 [acesso em 19/08/2021].
[10] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=THXG1wXeJp8 [acesso em 19/08/2021].

musicais se transformam, dialogam e interagem de forma fluída nos contextos migratórios.

Fundado pelo arranjador, compositor e percussionista André Piruka, as composições do grupo Höröyá buscam estabelecer o diálogo entre as culturas percussivas da África Ocidental (Guine, Mali, Senegal, Burquina-Fasso) com as afro-brasileiras do samba e candomblé, além do afro beat da Nigéria e Gana e o funk e o jazz norte-americano. Desde a formação do grupo, em 2015, vários mestres africanos e brasileiros dessas tradições participaram como convidados especiais nos discos e shows da Höröyá pelo Brasil. Como André explica, em uma rede social do grupo, "uma proposta que a gente fala que lida com antigas, novas e possíveis tradições... pessoas que vivem dessas culturas"[11]. É nesse sentido que Moustapha se torna parte importante desse diálogo da Höröyá com a tradição do sabar do Senegal.

Como mencionado anteriormente, os *bákks* são elementos importantes do repertório do sabar e eles foram o tópico subsequente das minhas lições com Moustapha. Devido a extensão dessas partes rítmicas, Moustapha as dividia em fragmentos, os quais me incentivava a dominar a partir de processos de repetição e imitação, esta última dificultada pela latência que causava o atraso dos sons em relação aos movimentos de Moustapha, no fluxo de imagens um tanto borradas que eram transmitidas e chegavam até mim pela tela do computador.

Foi também através dos *bákks* que Moustapha construiu o espaço do sabar nas composições da Höröyá. A quinta faixa do segundo disco do grupo, chamada "Soroba System"[12], por exemplo, inicia com Moustapha tocando um *bákk* chamado *tagumbar*. Este é um *bákk* bastante importante na tradição do sabar, tocado tradicionalmente pelo líder do conjunto no início dos eventos de performance, como uma espécie de proteção aos tambores (TANG, 2007, p. 103).

Um outro exemplo é a faixa 7 do terceiro e último disco do grupo, chamada "Mandin'Groove"[13]. Nela, a percussão inicia de forma conjunta tocando um *bákk*, o qual precede a entrada dos sopros (segundo 24) e então a entrada da guitarra e baixo (segundo 29). No minuto dois, uma nova transição dos sopros com a percussão é feita para a entrada de um ritmo de candomblé, tocado nos atabaques e liderado pelo importante percussionista e mestre

[11] Disponível em: https://www.facebook.com/grupohoroya [acesso em 19/08/2021].
[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RDlwQ7mLaLY [acesso em 20/08/2021].
[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yyWqmfyzEzs [acesso em 19/08/2021].

do candomblé da Bahia, Gabi Guedes.

Com a chegada da COVID-19 no Brasil, em março e 2020, Moustapha viu sua agenda de shows com a Höröyá ser adiada e posteriormente cancelada, assim como as suas aulas presenciais de sabar que precisaram parar em São Paulo. Na posição de seu aprendiz, na retomada do seu ofício de forma remota, busquei colaborar dentro das minhas possibilidades e conexões para tornar as suas aulas públicas, através de postagens e divulgações das mesmas nas redes online, no intuito de fortalecer essa nova etapa de sua trajetória no Brasil, uma contribuição que também era feita por vários de seus companheiros da prática musical.

Por fim, acredito que seja no empenho em construir relações horizontais e colaborativas, porém que ao mesmo tempo reconheçam como as contingências atuais nos afetam de formas distintas e desiguais – estudante de pós-graduação e músico migrante – que a etnomusicologia no Brasil vai precisar caminhar, em seu histórico compromisso público no estudo da diversidade musical, diante dos desafios vividos hoje e aqueles por vir.





Figura 1: primeira publicização das aulas de sabar. Figura 2: postagem de divulgação com imagens das aulas.
Fonte: https://www.instagram.com/moustadiene/

Considerações finais

Neste texto, explorei parte dos desafios contemporâneos da etnomusicologia no estudo das práticas musicais no âmbito de um fluxo migratório recente para o Brasil e a partir das contingências da atual situação de pandemia viral. A partir de uma experiência de engajamento online, busquei ilustrar como um músico migrante tem agenciado seus conhecimentos musicais vernaculares e como as tradições musicais são articuladas e transformadas diante das incertezas da mobilidade, da crise pandêmica e dos encontros musicais e culturais.

Se inicialmente pensou-se que os novos fluxos migratórios para o Brasil seriam um fenômeno de ocasião, agora sabe-se que esse novo status do país como destino migratório internacional tende a se manter, apesar das crises econômicas e políticas. Nesse sentido, a etnomusicologia no Brasil tem um importante papel no entendimento desse novo contexto de diversidade musical e na elaboração de ações educacionais e de representatividade diante dessa nova realidade demográfica e de encontros interculturais emergentes no Sul global.

Referências

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

BAILY, John; COLLYER, Michael. Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32, n. 2, p. 167-182, 2006.

BOHLMAN, Philip V. When Migration Ends, When Music Ceases. *Music and Arts in Action* vol. 3, n. 3, p. 148-165, 2011.

DÖRING, Katharina. *Mbalax* – Música Popular no Senegal: uma tradição moderna entre herança colonial e World Music. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano IX, N°XVII, p. 118 – 136, agosto/2016.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CHALCRAFT, Jaspar. O visto e o invisível. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 25, p. 437-447, 2016.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana et al. Bagagem Desfeita: a experiência da imigração por artistas Congoleses. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, vol. 2, n.1, p. 302-308, 2017.

LUHNING, et al. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 47-92.

MANGIN, Timothy R. *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*. New York: Columbia University Academic Commons, 2013.

OGUT, Evrim Hikmet. The COVID-19 Pandemic & the Future of Ethnomusicology. *SEM{STUDENTNEWS}* Vol. 16, No. 1, p. 16-19, Spring/Summer 2020.

RAMNARINE, Tina K. Musical Performance in the Diaspora: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, n. 1, p. 1-17, Jun. 2007.

REYES, Adelaida. From Native to Adopted Land through the Refugee Experience. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, p. 25-35, 1989.

SANTOS, Caetano Maschio. Haitian-Immigrant Artists and the Political Aesthetic of Migration in Brazil's Polarized 2018 Presidential Campaign. *Sem{studentnews},* vol. 14, n. 2, p. 32-36, Fall/Winter 2018.

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

SLOBIN, Mark. The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge and Taylor & Francis Group, 2012. p. 96-106.

STRINGINI, Daniel. Experiencing the City from An Immigration-Based Listening: Haitian Community' Sounds in Southern Brazil . *Etnomüzikoloji Dergisi*, 4 (1), p. 97-114, 2021.

TANG, Patricia. *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

_____. Rhythmic Transformations in Senegalese Sabar. *Ethnomusicology*, v. 52, n. 1, p. 85-97, Winter, 2008.

TONHATI, Tânia, DE PECSI E FUSARO, Karin. Imigração e refúgio no Brasil de 2010 a 2020: os diversos desafios dos novos fluxos. *PÉRIPLOS, Revista de Pesquisa sobre Migrações*. Volume 4 - Número 2, p. 04-10, 2020.

TURINO, Thomas. Introduction: Identity and the Arts in Diaspora Communities. In: TURINO, Thomas; JAMES, Lea (eds.). *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Warren, MI: Harmonie Park Press. 2004, p. 3-19.

VENTURIN, Kelvin. *Construindo Projetos na Mobilidade: práticas musicais e experiência Migratória entre senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2020. 153p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VENTURIN, Kelvin; LUCAS, M. Elizabeth. "Lugares de ressonância" e a produção de uma diáspora musical senegalesa no sul do Brasil. *REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.*, Brasília, v. 29, n. 62, p. 79-97, ago. 2021.

UEBEL, R.R.G.; RANINCHESKI, S. Política Externa Migratória do Brasil: a política imigratória brasileira. *Campos Neutrais – Revista Latino-Americana de Relações Internacionais*. Santa Vitória do Palmar – RS, v. 2, nº 3, p. 87-112, Setembro–Dezembro de 2020.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

DIÁSPORA CRIATIVA: *MUSICAR* AFRICANO EM SÃO PAULO

GT 07 ETNOMUSICOLOGIA E FLUXOS MIGRATÓRIOS RECENTES: DESAFIOS E ENGAJAMENTOS NO BRASIL ATUAL

Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP)
satiko@usp.br
Jasper Chalcraft (European Universitu Institute)
diaspro1@gmail.com

Resumo: Apresentamos neste paper alguns aspectos do processo que acompanhamos nos últimos 5 anos, e que denominamos a *diáspora criativa africana em São Paulo.* Acompanhamos desde 2016, músicos e artistas africanos recém chegados ao Brasil, observando como seu *musicar* afeta a cidade, e é por ela afetado. Como estes músicos lidam com as políticas raciais e culturais do país? Em que lugares tem atuado e que espaços abrem para a música africana em Sampa?
Palavras-chave: imigração africana; diáspora criativa; musicar; localidade.

Creative diaspora: African *musicking* in São Paulo

Abstract: In this paper, we present some aspects of the process that we have followed over the last 5 years, and which we call the *African creative diaspora* in São Paulo. Since 2016, we have been following African musicians and artists who have recently arrived in Brazil, observing how their *musicking* affects the city, and is affected by it. How do these musicians deal with the racial and cultural politics of the country? Where have they played, and which spaces do they open for African music in São Paulo?
Keywords: African immigration; creative diaspora; musicking; locality.

Este paper1 aborda um *musicar* translocal, resultante da chegada relativamente recente de músicos e artistas africanos na cidade de São Paulo, pessoas que temos acompanhado desde 2016. Temos buscado entender esse fazer musical diaspórico como uma forma de produção de localidades, de negociação de identidades e de transformação tanto da cena musical local como da música realizada por nossos interlocutores.

O principal destino da imigração africana contemporânea fora da África ainda é a Europa2. O Brasil e São Paulo em particular não recebem um grande número de imigrantes do continente africano, nem mesmo dos países lusófonos como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. No entanto, nos últimos anos, o número de imigrantes e requerentes de asilo vindos de países africanos aumentou significativamente.

Em 2000, 1054 imigrantes vindos de 38 países africanos eram contabilizados no Brasil. Em 2019, eram quase 35 mil. No Brasil, desde 2010, foram registrados cerca de 161 mil pedidos de refúgio. Em 2017, ano com mais solicitações, das 33 mil, 4785 foram feitas por africanos. A maioria dos africanos deixa seus países por motivos econômicos, mas o número de pedidos de refúgio de países que vivem guerras civis tem aumentado. Na cidade de São Paulo, em 2019, a PF contabilizava 3283 imigrantes regulares vindos de Angola, 2904 da Nigéria, 1032 do Senegal, 509 da Guiné-Bissau, 175 de Gana, 68 da República Democrática do Congo (x 517 em 2018), 62 do Togo.

Quem anda pela cidade notou a transformação da paisagem humana nos últimos 10 anos. Na Praça da República, nas galerias da 24 de maio, no comércio do Bras, em bairros como Cambuci e Guaianases, circulam homens, mulheres e crianças negras, que se diferenciam da população preta e parda paulistana, seja por suas feições, seja por suas vestimentas ou práticas culturais. Não é difícil encontrar na cidade homens e mulheres que nem sempre falam português, que fazem música "religiosamente" todas as segundas-feiras na praça da República, vendem panos, esculturas,

1 Este paper resume e traduz um texto originalmente publicado pelos autores no livro "The Routledge Companion to the Study of Local Musicking", organizado por Suzel Reily e Catherine Bruscher (Chalcraft & Hikiji, 2018, p. 473-486), e atualiza alguns dos dados da publicação original. É resultado de pesquisa desenvolvida pelos autores junto ao projeto temático Fapesp "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia" (Processo 05318-7). Rose Satiko é bolsista de produtividade do CNPq.

2 Só entre 2014 e 2021, a Itália recebeu mais de 700 mil refugiados, a maioria africanos (dados disponíveis em https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean/location/5205, consultado em 23/08/2021). Flahaux e De Hass (2016: 18) mostram que a maioria das migrações africanas são direcionadas para outros países africanos. Os autores levantam a hipótese de que com os controles mais rígidos de imigração na Europa, muitos africanos que possuem habilidades e educação estejam indo para outrso países: China, Índia, Rússia, Turquia, Japão, Brasil e Argentina. A maioria não o faz como refugiado, mas para estudar, trabalhar ou desenvolver seus negócios.

eletrônicos e roupas no mercado ambulante, trançam cabelos nas galerias.

Desde 2016, iniciamos a pesquisa intitulada "Ser/Tornar-se Africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo", como parte do projeto temático "O musicar local – Novas trilhas para a etnomusicologia", que envolve mais de 50 pesquisadores da USP, da Unicamp e outras universidades brasileiras e estrangeiras. Nossa pesquisa foca o fazer artístico e musical de africanos que chegaram a São Paulo nos últimos anos. Como tem vivido e ganhado a vida nesta metrópole? Que espaços de atuação tem encontrado? Com que expectativas sociais tem se deparado? Ao seguir seu trabalho artístico, suas decisões, dilemas e dificuldades, nós aprendemos também sobre políticas de identidade e políticas culturais do Brasil contemporâneo.

Musicar migrante

"Um dia voltarei para minha terra, encontrarei minha mãe, meu filho e comerei com eles." Essa canção de saudades é entoada em Ewe por integrantes do time de futebol togolês em um ônibus fretado que sacode ruidosamente por movimentadas avenidas e ruas de São Paulo. O barulho da rua é abafado pelas canções dos vice-campeões da Copa dos Refugiados, um grupo de togoleses que compete com os vencedores, os congoleses, quem canta mais alto canções que celebram suas terras natais.

Estávamos no ônibus com um dos artistas africanos do nosso projeto, Sassou Espoir, coreógrafo do Grupo Esperança, conjunto de percussão e dança folclórica formado na época por togoleses. Íamos à sede do Corinthians, viagem organizada pela África do Coração, ONG dirigida por pessoas de diversos países africanos, que trabalha com as questões do direitos e cultura de refugiados e migrantes africanos no Brasil. Queríamos filmar Sassou em um contexto não musical, um passeio com seus companheiros de futebol, mas acabamos filmando uma das sessões musicais mais eufóricas desta pesquisa. Seguindo Small (1998: 9), entendemos musicar como participar de qualquer tipo de engajamento musical, tocar, ouvir, dançar, ensaiar e - em nosso exemplo aqui – cantar seu pertencimento a um país ou time de futebol o mais alto possível.

Este episódio trouxe à tona muitos dos temas que têm sido discutidos na literatura sobre música e migração, como música e identidade, performers e público, performance e coesão ou divisão social, e também o uso da música para remediar situações dolorosas, como as que surgem no movimento imigratório. Se "a música oferece uma visão possível das próprias interpretações dos

migrantes acerca de suas migrações e visões de suas novas sociedades", como afirmam Baily e Collyer (2006: 180), aqui abordamos parte desse conhecimento por meio de histórias pessoais de artistas africanos em nosso projeto.

Encontramos os togoleses pela primeira vez durante o Festival GRIST (Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto de São Paulo), evento de um dia organizado por um grupo de refugiados, migrantes e sem-teto, e que incluiu pessoas de países tão diversos quanto Peru, Bolívia, República Democrática do Congo, Haiti, Senegal, Togo e Palestina. Sassou era o líder do Grupo Esperança, e o batizou com a palavra portuguesa para seu nome (Espoir): "esperança". Como bailarino profissional desde 2012 no Togo, atuou em diversos grupos de dança folclórica em seu país, e com o último, Tche-Tchoula, se apresentou na China, Peru, Chile e Brasil. Foi durante uma dessas turnês internacionais que ele, Edoh e outros músicos do Togo decidiram ficar na América Latina, ao invés de voltar para casa com o resto da companhia.

Em suas apresentações públicas - algumas delas gravadas e editadas durante esta pesquisa3 - eles tocam instrumentos de percussão tradicionais do Togo, e também djembés da África Ocidental. Após rápidas trocas de roupa, eles executam danças como Kpanlogo (do Togo), Adjobo (Togo, Gana e Benin) e Zulu (África do Sul). Suas apresentações parecem estar ligadas à "tradição", embora sejam pan-africanistas. Alguns membros da plateia notam o caráter potencialmente exotizante do grupo: as performances podem ser vistas como uma reprodução dos estereótipos de uma África "ancestral". Por outro lado, essa ancestralidade é exatamente o que grupos culturais afro-brasileiros - praticantes de dança afro ou capoeira, por exemplo - procuram quando convidam Sassou, Edoh e seu grupo para um encontro, workshop ou aula. "É muito bom ter um professor africano de novo", ouvimos nas aulas de "dança afro" que os professores togoleses ofereceram no Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, um espaço independente de cultura afro-brasileira dentro da Universidade de São Paulo. O oferecimento das aulas foi intermediado pelos pesquisadores, a partir do conhecimento do interesse do grupo em encontrar espaços para atuar, bem como dos frequentadores do Núcleo em ter contato com artistas africanos.

Para outros músicos, ser africano no Brasil é uma questão de reinventar identidades. Baily e Collyer (2006: 174) vinculam a migração com a inovação e enriquecimento cultural, "which help one

3 O acervo de documentos visuais deste projeto, assim como artigos e filmes que dele resultam estão em https://www.usp.br/afrosampas

in dealing with a new life in a place of settlement and in the articulation of new identities". Lenna Bahule, dançarina, cantora, compositora e diretora musical nascida em Moçambique, chegou em São Paulo em 2012. Tocando com vários músicos da cena "indie" brasileira, ela diz que foi só no Brasil que ela "se descobriu" moçambicana. Tendo estudado música na Escola Nacional de Música (ENM) de Maputo, Lenna conhecia a música brasileira. Com referências como Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, veio ao Brasil para "ver essa linda música". Mas as pessoas de São Paulo iam aos seus shows esperando encontrar algo "africano". Em uma entrevista ela nos disse:

> « Eu não sabia que as pessoas aqui tinham essa curiosidade. Foi o momento de questionar minha identidade, minha africanidade, minha negritude. Tive de descobrir quanto de moçambicana ou africana tinha em mim. Aí me apaixonei novamente por essa cultura, música, sonoridade, comecei a absorver minha própria cultura.4 »

Negociar identidades é uma prática diária para Yannick Delass, músico congolês e santomense que procurou a autora deste paper por meio de uma amiga em comum, e que levamos em seguida para uma conversa organizada pelo coletivo artivista Residência Artística Cambridge (parte da ocupação do Hotel Cambridge)5. Naquela conversa, Yannick se apresentou como um músico migrante, um artista internacional que veio ao Brasil em 2014 para divulgar sua carreira. Inicialmente, Yannick não se identificou como refugiado, ou com a situação dos refugiados. Porém, com o passar do tempo, e por meio do *musicar* em diversos espaços da cidade, suas apresentações passaram a constituir a trilha sonora do movimento de refugiados. No palco do Festival do Dia Internacional dos Refugiados, Yannick, sendo como tantos outros músicos congoleses um cantor poliglota, cantou em várias línguas africanas (lingala, kimbundu, kikongo), além do crioulo e do francês. Também acompanhou com violão e voz três músicos congoleses do grupo "Os Escolhidos" e falou ao público em português e francês.

As letras das músicas de Yannick sempre foram políticas e socialmente orientadas, mas sua

4 Disponível no site Afro-Sampas, o link para direto para a entrevista com Lenna é https://vimeo.com/lisausp/lenna

5 Antigo hotel ocupado pelo Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), abrigava em 2016 (época da pesquisa) cerca de 500 pessoas. Considerada uma 'ocupação' exemplar, promovia atividades culturais, políticas e artísticas e reunia migrantes, refugiados e moradores de rua. O GRIST, grupo organizou diversos festivais de música migrante, é um dos principais agentes deste movimento.

presença em palcos relacionados à causa do refúgio ou do movimento por moradia revela uma multiplicidade identitária: o músico internacional se aproxima de políticas sociais, chama a atenção para a relevância transnacional de sua poesia. Por exemplo, em sua canção "Biliwê", ele canta em português: “Pare a corrupção, pare a manipulação, pare o racismo, pare a xenofobia, pare o imperialismo, pare a injustiça, pare a hipocrisia”. As letras falam contra o racismo e várias injustiças; seu canto nomeia o continente africano, mas nenhum país específico. E suas frases remetem a uma condição facilmente reconhecida como brasileira: “os negros sem acesso à educação de qualidade na Babilônia, discriminados nos parques públicos, baleados pela polícia, acusados de crimes que não foram cometidos”. Em francês, ele diz: “C’est la guerre” (“É uma guerra”). E nesse mix de línguas, apresentando sua música e sua condição diaspórica, ele conclui: “Et toi l’Afrique, et toi povo preto, abre os olhos!”.

Em sua discussão sobre música e movimentos políticos, Turino (2008: 218) mostra como uma música “become associated with various social movements through time and so index earlier aspirations and struggles.”. A apresentação de Yannick neste festival mostra como uma música pode abordar realidades que estão distantes, se não no tempo, certamente espacialmente. Yannick está ciente do papel que ele deve desempenhar no palco durante o Dia do Refugiado. Em poucas semanas (entre a reunião na Ocupação Cambridge e o show no palco dos refugiados), ele reinventou a forma como apresentava sua identidade: de músico internacional em busca de sucesso a músico migrante que se une à causa dos refugiados e reconhece a luta dos “negros” como uma causa que une Brasil e África.

Lugares do musicar

Os músicos africanos que atualmente enriquecem as paisagens sonoras de São Paulo são heterogêneos, seja musicalmente, seja como indivíduos, diferem também os lugares em que tocam, e as experiências coletivas com as quais suas músicas se relacionam e fomentam. Mas para entender como identidades e realidades sociais são negociadas por meio da música, também precisamos detalhar os locais nos quais o musicar ocorre.

As políticas de inclusão social geralmente dão pouca atenção à importância aos locais de prática artística, mas os espaços de performance e consumo musical são parte fundamental da

construção de identidades e do estabelecimento de um grupo em um novo país. Nesta pesquisa observamos como as identidades dos próprios lugares são constantemente refeitas, renegociadas. Portanto, não queremos ser deterministas sobre como os espaços moldam a música, em vez disso, observamos, com Doreen Massey (2005: 140) que,

> what is special about place is not some romance of a pre-given collective identity […] what is special about place is precisely that throwntogetherness, the unavoidable challenge of negotiating a here-and-now [...] a negotiation which must take place within and between both human and nonhuman.

Massey está falando de como a geologia e a história se entrelaçam para formar o lugar, e esse lugar é um evento, e não uma coisa fixa e imutável. Isso é tão relevante para uma cidade complexa como São Paulo quanto para a música de migrantes africanos. "Throwntogetherness" também enfatiza a necessidade de descrever não apenas as coisas misturadas, mas as condições sob as quais essa mistura se dá. Precisamos entender o que as fazem ficar juntas.

Músicos migrantes que buscam se estabelecer têm algumas decisões muito práticas a tomar: por exemplo, onde exatamente ensaiar e se apresentar. Em São Paulo há uma grade diversidade de lugares para o musicar acontecer. O fluxo constante de shows e a grande variedade de espaços de performance populares e de elite, de auditórios a bares e espaços públicos, fazem dos espaços agentes centrais para a música migrante.

Identificamos três tipos de lugares para o *musicar* africano em São Paulo: espaços públicos; espaços culturais institucionais e espaços privados informais, como bares e centros culturais. Dentre os espaços públicos, palcos no Largo da Batata ou sob o Viaduto 9 de julho sediaram festivais para a causa imigrante; a Praça da República recebe semanalmente o grupo senegalês Baye Fall; dentre os espaços culturais institucionais, podemos listar o Museu da Imigração, o Centro Cultural Jabaquara, o MIS-Museu do Imagem e do Som, a Biblioteca Mário de Andrade; diversas unidades do SESC-Serviço Social do Comércio; e entre os espaços privados, o Aparelha Luzia (centro cultural que se define como quilombo urbano), o Al Janiah (restaurante de palestinos que se torna espaço importante na militância pela causa do refúgio), o bar Fatiado Discos com a Noite dos Refugiados, o restaurante Tanger.

Essa categorização pode ser questionada, porque mascara algumas das interações entre os espaços. Encontramos pela primeira vez a música africana operando transculturalmente (ou transespacialmente) simultaneamente em espaços públicos e institucionais. Os dois Festivais GRIST aconteceram na praça pública do Largo da Batata (bairro residencial-comercial), e no MIS-Museu da Imagem e do Som (museu de cinema, fotografia visitado por onívoros culturais). Outro espaço musical com temática semelhante - o Festival do Dia do Refugiado – ocorreu sob o Viaduto 9 de Julho, um espaço público, mas com forte atuação do restaurante Al Janiah, um espaço privado. Al Janiah é um restaurante palestino, mas também uma espécie de centro cultural que atende à comunidade migrante. O proprietário morava na ocupação do Hotel Cambridge, e os dois espaços, restaurante e ocupação, são fundamentais para fomentar o debate e o ativismo em torno das questões dos refugiados.

Espaços culturais institucionais como os SESCs estão se tornando locais cada vez mais significativos para a música de migrantes. Isso acontece de duas maneiras: para Lenna Bahule, já reconhecida no cenário « indie », esses espaços fazem parte de seu reconhecimento profissional. Músicos como os togoleses, que hoje atuam no Grupo Maobé, que conta também com dançarinas brasileiras, são convidados pelo SESC para representar a diversidade cultural paulistana. Em outras palavras, eles são reunidos em uma identidade coletiva de grupo, enquanto Lenna é reconhecida como uma artista individual.

No entanto, os dois artistas renegociam essas identidades atribuídas, por meio de suas outras atividades no musicar na cidade. Pudemos constatar que o mesmo espaço institucional (SESC) promove músicos africanos ora como “artistas internacionais”, ora como representantes da diversidade cultural. Na série “Refúgios Culturais”, o Sesc também promove eventos gratuitos com “artistas não profissionais” (palavras deles) como o grupo vocal gospel “Os Escolhidos” e um contador de histórias, ambos congoleses, para mostrar aos paulistanos a cultura de um país africano. O mesmo SESC convida Tinariwen e Lenna Bahule para apresentações cujos ingressos são vendidos com semanas de antecedência. Fica evidente um enquadramento institucional que valoriza de formas diferentes músicos provenientes de países africanos, ora como atrações internacionais, ora como representantes da diversidade cultural valorizada pela instituição como política cultural.

Esta identificação é questionada pelo congolês Yannick Delass, no início de *Afro-Sampas*, o terceiro filme que resulta desta pesquisa. "Eu sou músico internacional", afirma Yannick se

apresentando para Lenna Bahule, num encontro que promovemos entre os dois africanos. "Até agora [fui um músico internacional], em Minas, Bahia… Só em São Paulo que eu estou sendo músico refugiado! Parece que está no ar aqui de São Paulo: o preto vem pro Brasil, e em São Paulo é refugiado. Só porque sou preto me chamam de refugiado". Os palcos dos festivais para a causa migrante e de moradia foram os primeiros a receber Yannick em Sampa, um espaço prontamente ocupado pelo musicar africano. No entanto, esta recepção também o associa a um papel com o qual ele não se reconhece plenamente. É dessa identificação que ele reclama na conversa com a colega, nas suas palavras, "bem famosa, a diva da música africana em São Paulo". Nesta pesquisa, em contínuo movimento, seguimos observando como a megalópole recebe nossos amigos africanos, e como eles vão construindo na cidade seus espaços de atuação e sua história.

Referências

BAILY, J. & COLLYER, D.M. Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32(2): 167–182, 2006.

CHALCRAFT, Jasper. e HIKIJI, Rose Satiko G. Opening eyes through ears: migrant Africans musiciking in São Paulo. In: REILY, S. e BRUCHER, C. (orgs.). *The Routledge companion to the study of local musicking*, Oxon, New York, Routledge, v.1, pp. 473-486, 2018.

FLAHAUX, M-L. E DE HAAS, H.African migration: trends, patterns, drivers. *Comparative Migration Studies* 4(1): 1, 2016.

MASSEY, D. *For Space*. London: Sage, 2005.

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

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

FILMES:

AFRO-SAMPAS. Direção de Jasper Chalcraft e Rose Satiko Gitirana Hikiji. São Paulo, LISA, 2020. (43 min).

MALDITA CORONA: NECROPOLÍTICA E ESTÉTICA POLÍTICA DA MIGRAÇÃO NO MUSICAR DIASPÓRICO HAITIANO NO BRASIL DURANTE A PANDEMIA

GT "Etnomusicologia e fluxos migratórios recentes: desafios e engajamentos no Brasil atual"

Caetano Maschio Santos (University of Oxford)
caemsantos@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca traçar paralelos entre o contexto social vivido por imigrantes haitianos no Brasil durante a pandemia da Covid-19 e manifestações sonoro-musicais de uma estética política da migração particular (BOHLMAN, 2011). Através de uma análise de conjuntura que considera eventos, histórias pessoais, músicas e protestos políticos populares, procuro demonstrar o engajamento consciente de haitianos, tanto artistas quanto não-artistas, com a realidade brasileira e também as formas em que o que pode ser descrito como uma necropolítica (MBEMBE, 2003) bolsonarista na pandemia condicionou suas vidas - ou ainda, indiretamente, suas mortes.
Palavras-chave: Migração. Haiti. Diáspora. Covid-19. Necropolítica.

Abstract: This paper seeks to draw parallels between the social context lived by Haitian immigrants in Brazil during the Covid-19 pandemic and sonic and musical manifestations of a particular political aesthetic of migration, as outlined by (BOHLMAN, 2011). Through an analysis that considers events, personal histories, musics and grassroots sociopolitical protests, I seek to demonstrate Haitians (both artists and non-artists) conscious engagement with Brazilian reality as well as what might be described as a "bolsonarian" necropolitcs (MBEMBE, 2003) in the pandemic has conditioned their lives - or yet, indirectly, their deaths.
Keywords: Migration. Haiti. Diaspora. Covid-19. Necropolitics

Introdução: um haitiano no cercadinho bolsonarista

16 de março de 2020, início da noite, entrada do Palácio Alvorada: como de costume, o presidente Jair Bolsonaro se dirige a área onde regularmente reúnem-se seus apoiadores, uma performance que se tornou amplamente conhecida em função das declarações intempestivas, bravatas e confrontos com a imprensa perpetrados pelo comandante-em-chefe da nação em seu "cercadinho". Após a histeria da claque bolsonarista, o presidente pede silêncio e abre para questões. Um homem negro levanta a mão. *Você não tá vendo as mensagens que teus filhos te mandam*? Bolsonaro o interpela: *Qual é a sua nacionalidade?*, sublinhando como o sotaque do interlocutor denunciava uma origem estrangeira. *Eu venho do Haiti, mas eu sou brasileiro*: resposta audaz para um imigrante dialogando com um presidente abertamente nacionalista e conhecido por declarações xenófobas e racistas como aquela em que chamou imigrantes

haitianos, senegaleses, bolivianos, iranianos e sírios de "a escória do mundo"[1]. A um presidente que alegava não o compreender, o haitiano continuou: *Bolsonaro, acabou. Você tá recebendo mensagens no seu celular. Todos brasileiros tão recebendo mensagens no celular. Você tá recebendo mensagens que seus filhos mandaram. Você não é presidente mais. Você não é presidente mais. Precisa desistir*. Nesse momento, bolsonaristas indignados o interrompem e Bolsonaro se volta para apoiadores que desejam convocar uma oração para o presidente. Ao se despedir, porém, Bolsonaro dirige-se ao haitiano, e pode-se discernir duas de suas frases: *Volta pro seu país, cara. Volta pra esse antro*[2].

No dia seguinte, o vídeo viralizou nas redes sociais, atingindo o Trending Topics do país no Twitter junto às *hashtags* #Bolsonaroacabou, #Vocênãoépresidentemais e #Somostodosohaitiano. Assim como surgiu, esse audaz imigrante haitiano (e brasileiro conforme ele mesmo), desapareceu, nada mais se soube sobre ele. Para a parcela da sociedade brasileira que se opunha ao que este governo representa, ele tornou-se o "Gigante haitiano", uma voz que entoou palavras que milhões de brasileiros ainda hoje – após mais de 570 mil mortos e 130 pedidos de impeachment – tem entaladas na garganta.

Neste artigo buscarei explorar conexões de diferentes naturezas mas interconectadas entre a agência estética (sonora, musical) de imigrantes haitianos no Brasil e o contexto político, sanitário e socioeconômico nacional e transnacional durante a pandemia da Covid-19. Ao analisar aspectos de sua produção musical juntamente a histórias pessoais e coletivas além de aspectos geopolíticos, pretendo entrelaçar tais dimensões de forma a revelar alguns contornos de uma singular estética política da migração (BOHLMAN, 2011) que intersecta os fazeres musicais e dimensões sonoras de haitianos em um Brasil pandêmico e bolsonarista.



[1] <https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2018/01/antes-de-trump-bolsonaro-ja-se-referiu-imigrantes-como-escoria-do-mundo.html>, acesso: 22/08/21.
[2] O diálogo na íntegra pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=c664gnwBqGI, acesso em: 22/08/21.

Figura 1: Bolsonaro e o gigante haitiano – Alisson Afonso
Fonte: https://twitter.com/henriquefontana/status/1240375423382552577?

Engajamento e crítica sociopolítica na música popular haitiana e a estética política da migração

Em obra fundamental sobre a história da música popular haitiana, o etnomusicólogo Gage Averill examina intersecções entre música e poder político no Haiti. Um dos estilos musicais em que se detém é a *mizik angaje* ou música engajada, em tradução literal do crioulo haitiano. O termo surge como uma forma de descrever um conjunto particular de músicas produzido por grupos de performance folclórica também ligados ao ativismo político popular de esquerda na diáspora haitiana na América do Norte durante as décadas de 1960-70, conhecidos genericamente como *kilti libetè* (cultura da liberdade), em oposição à ditadura Duvalier (1957-1986) (AVERILL, 1997, p. 113-5). Dessa forma, *mizik angaje* se tornou para muitos algo fortemente associado com uma energia ativista radical (DIRKSEN, 2020, p. 369) e intimamente associado a dinâmica transnacional da diáspora haitiana.

Como argumenta Dirksen (ibid, 369), todavia, a ideia de *mizik angaje* pode ser vista tanto como parte de uma longa duração na história das relações entre música popular e poder no Haiti (remontando ao toque de tambores na mítica cerimônia *voudou* de Boïs Cayman em 1791, tido como ato fundador da Revolução Haitiana), assim como pode ser eventualmente questionada, matizada ou substituída por novos rótulos como *mizik sosyal*, uma tendência crescente entre as novas gerações de músicos e artistas haitianos. A autora identifica uma percepção comum em tal meio que distingue entre *mizik angaje* como "sobre fazer ataques a indivíduos específicos apontados como responsáveis por erros ou por abuso de autoridade" ou também músicas "explicitamente usadas para atingir vantagens políticas" e *mizik sosyal* como músicas que "expressam preocupação sobre atores, causas, eventos ou situações anônimas ou gerais, tomando uma posição coletiva e proativa para o melhoramento da sociedade" (ibid, 376). Mas em que ponto se define o limite entre o *stricto sensu* "político" e o *lato sensu* "social"? Reconhecendo as dificuldades de separações rígidas e cristalinas, Dirksen argumenta da seguinte forma:

> Enquanto alguns músicos haitianos são fortemente inclinados a distinguir entre *mizik angaje* como uma forma distintamente política e *mizik sosyal* como existindo somente no espaço da realidade social, na prática o social está tão frequentemente intricadamente e inextricavelmente ligado ao político, assim como político é profundamente moldado pelo social. *Mizik sosyal* pode não se referir diretamente a como determinada realidade veio a acontecer e quem é o responsável, mas os tópicos a

> que se refere tendem a refletir profunda violência estrutural e condicionamento histórico. (DIRKSEN, 2020, p. 377)

De forma a construir o pano de fundo cultural, histórico e geopolítico para esse artigo, existe um outro aspecto fundamental a ser apresentado: a centralidade da questão da mobilidade e migração na história do Haiti e para a identidade haitiana. De colonos franceses fugindo da Revolução Haitiana (1791-1804) com seus escravos para a costa sul e leste dos EUA, passando pela migração laboral pendular de haitianos para trabalhar nos canaviais cubanos no séc. XIX, até o exílio voluntário das classes médias haitianas para a América do Norte durante o período Duvalier, a mobilidade tem sido um fator estruturante na organização das vidas e da nação haitiana, sempre revelando como "as distribuições de haitianos em vários lugares que parecem 'naturais' foram de fato criadas sob a influência de fatores estruturais simultaneamente econômicos, sociais e políticos" (JACKSON, 2011, p.7). Mais recentemente, a crescente restrição e criminalização nas políticas migratórias de nações do Norte Global juntamente com eventos e processos como o catastrófico terremoto de 2010 em Porto Príncipe e a ascensão geopolítica e econômica do Brasil no início do terceiro milênio se combinaram para redirecionar os fluxos migratórios haitianos em direção à América do Sul – principalmente ao Brasil (AUDEBERT, 2017, HANDERSON, 2015).

Sem desconsiderar outras vertentes expressivas da diáspora haitiana no Brasil, após quatro anos de engajamento contínuo com artistas haitianos principalmente no Sul do Brasil, posso afirmar que em nenhuma outra área tem essa comunidade demonstrado uma produção tão profícua e um investimento (sobre o qual gostaria de destacar a dimensão econômica) tão considerável como na música. Uma quantidade surpreendente de imigrantes haitianos tem se dedicado a diversos formas de musicar (SMALL, 1998) desde seus primeiros momentos no país, construindo suas estruturas de produção e suas redes de difusão e performance, em nível local e transnacional, mas ainda silenciados e invisibilizados pela interseção entre racismo estrutural, preconceito contra imigrantes e, no caso das mulheres, desigualdade de gênero. Dentre diversos recortes analíticos possíveis para refletir sobre essa imensa e variada produção musical, pretendo somente me utilizar das proposições de Bohlman sobre a estética política (ou política estética) da migração (2011) para extrair significados de alguns eventos acompanhados durante trabalho de campo (real e virtual) durante a pandemia.

Derivada da interação contrapontística entre música e migração, Bohlman propõe que a estética política da migração parte da premissa de que "a migração é sempre política, e as formas de expressão artística que surgem dela são necessariamente politizadas" (ibid, p. 151), e busca enxergar a agência estética de migrantes ao resistir ao silêncio através dos sons e da

música como uma forma de criar espaços e construir sentidos e significados sobre e em torno de seus movimentos em busca de novas vidas (ibid, p. 151-2). Tal prisma analítico poderia certamente ajudar a revelar muitas facetas e significados que permeiam o musicar diaspórico haitiano no Brasil (ver SANTOS 2018), porém aqui desejo me deter em como diferentes aspectos e acontecimentos relacionados a esse musicar durante a pandemia da Covid-19 no Brasil revelam alguns pontos cruciais de reflexão para a etnomusicologia e sociedade brasileira dentro do tema dos fluxos migratórios recentes.

Conectando pandemia, necropolítica, dinâmicas migratórias e engajamento (musical) haitiano

A vigente tragédia sanitária no Brasil e os absurdos quase diários ligados à gestão do atual governo são de amplo conhecimento em âmbito nacional e internacional[3]. Desde meados de 2020, o país segue no topo da lista de países com mais casos e mortes por Covid-19, após um ano e meio de pandemia registrando no dia 20 de agosto 573.511 mortes[4]. Conforme aponta um conjunto de pesquisadores brasileiros das áreas da saúde e do direito no periódico médico *The Lancet*, a conduta desastrosa do governo brasileiro na pandemia forçosamente leva à consideração sobre a pertinência da ideia de necropolítica, do filósofo camaronense Achille Mbembe, para realizar uma análise crítica e profunda das políticas públicas (ou sua ausência) durante a pandemia (Dall'Alba et al., 2021).

Mbembe postula que o exercício em última instância da soberania reside no poder e capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer (2003, p. 11). Recuperando termo de Fanon, Mbembe também sublinha a operação do necropoder através da *espacialização da ocupação colonial*, estrutura operante do colonialismo ainda presente nos dias de hoje que define a ocupação dos espaços a partir da segmentação e hierarquização racial, definindo também quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não o é (ibid, p. 26-7). Nesse sentido, desde a fala de Bolsonaro até às diversas notícias que dão conta das dificuldades enfrentadas por imigrantes no Brasil durante a pandemia, podemos evidenciar o descaso e falta de políticas públicas eficientes e solidárias com a população migrante no Brasil como uma forma de necropolítica que afeta os destinos e rumos de haitianos, e muitos outros.

[3] https://www.nytimes.com/2021/03/03/world/americas/brazil-covid-variant.html, acesso em: 22/08/21.
[4] Para dados da pandemia no Brasil, consultei o projeto Our World in Data, liderado pela Universidade de Oxford. Disponível em: https://ourworldindata.org/coronavirus/country/brazil, acesso em: 22/08/21.

Conquanto as reações da sociedade civil e dos partidos e movimentos sociais da oposição só fossem se cristalizar em expressões contundentes com as marchas em centenas de cidades a partir de meados de 2021, já em 2020 modalidades de protesto como os panelaços se revelavam apropriadas para as medidas de contenção da pandemia e distanciamento social, integrando dimensões sônicas e projeções imagéticas em muitos dos principais centros urbanos do país. Em muitos casos, junto ao rumor dos utensílios domésticos e gritos de protesto que simbolicamente buscavam "abafar" discursos presidenciais televisionados, tais panelaços replicavam nas projeções visuais os bordões cunhados pelo gigante haitiano ("Bolsonaro acabou" e "Você não é mais presidente"), na primeira manifestação da estética política da migração que desejo registrar aqui: a transformação de uma enunciação imigrante em um slogan político popular difundido em mídias sociais e nas paisagens urbanas, conforme demonstra a imagem abaixo.



Figura 2: GloboNews mostrando slogan cunhado pelo gigante haitiano utilizado em panelaço.
Fonte: https://g1.globo.com/globonews/jornal-das-dez/video/bolsonaro-e-alvo-de-novo-panelaco-em-varias-cidades-8411197.ghtml

Mas voltemos às palavras finais de Bolsonaro naquele diálogo: "Volta pro seu país, cara. Volta pra esse antro". Derivado do grego *antron*, caverna, o uso do termo em português evoca 1) caverna, cova ou gruta sombria e profunda, que, em geral, serve de covil às feras; furna, gruta e recôncavo; 2) Habitação miserável e sem iluminação; 3) *por ext.* Cárcere subterrâneo, sem ar ou iluminação; masmorra; 4) Lugar perigoso, covil; 5) *fig.* Casa ou lugar de vícios e perdição; espelunca[5]. A panóplia de termos com sentidos negativos ligados ao primitivo, não-civilizado, perigoso, à pobreza e escuridão não permite ignorar a escolha calculada de Bolsonaro para se referir ao Haiti. Uma escolha que revela o peso e a disseminação de uma representação discursiva cuja origem remonta ao temor generalizado das elites coloniais

[5] https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/antro/, acesso em: 22/08/21

brancas da sublevação e libertação de africanos e afrodescendentes escravizados após o sucesso da Revolução Haitiana, e perpetuada no noticiário atual insistentemente através da caracterização do Haiti como o país mais pobre do hemisfério Ocidental.

Desejo focar na dimensão imperativa da fala do presidente, um volte para seu país similar ao disseminado "Vai para Cuba!" dirigido a opositores de esquerda, "comunistas" de carteirinha, símbolo de um projeto político de exclusão de visão binária, patriotas e inimigos da nação, ou aqueles que pertencem e aqueles que não pertencem. Tal lógica pode ser traçada de volta aos tempos da ditadura militar (1964-1985) e, significativamente, na área da imigração sobreviveu em forma legislativa até 2017, quando o governo de Michel Temer substituiu o Estatuto do Estrangeiro, uma criação dos governos militares cujo cerne ideológico repousava na lógica nacionalista da doutrina de segurança nacional (MINCHOLA, 2020), pela a Lei de Migração (BRASIL, 2017).

Talvez para contentamento do presidente, pesquisas acadêmicas e reportagens apontam o significativo movimento de êxodo de haitianos do Brasil desde o início da pandemia, mas principalmente a partir do final de 2020, rumo aos Estados Unidos principalmente. Conforme reportagem da edição brasileira do jornal El País, cifras das autoridades fronteiriças panamenhas apontam que desde o início de 2021, mais de 20.000 haitianos passaram pela fronteira entre Colômbia e Panamá vindos da Améric do Sul, em um movimento demográfico que estrutura um verdadeiro corredor migratório continental[6].



Figura 3: Rotas migratórias haitianas 2010-2020.

[6] https://brasil.elpais.com/internacional/2021-08-10/o-exodo-silencioso-dos-haitianos-na-america-latina.html, acesso em: 22/08/21

Fonte: https://english.elpais.com/usa/2021-08-11/the-silent-exodus-of-latin-americas-haitian-population.html

Para além das questões sanitárias, Cavalcanti e Oliveira (2020, p. 12-3) destacam duas maneiras pelas quais a pandemia impactou potencialmente imigrantes e refugiados: 1) a interrupção de projetos migratórios com fechamento de fronteiras, medidas restritivas e dificuldades em conseguir vistos e 2) o impacto no mercado de trabalho, no qual frequentemente tais populações se encontram em situação de significativa vulnerabilidade laboral. Considerando esse último aspecto, os autores destacam que a partir de agosto de 2020 o mercado formal de trabalho para imigrantes passou a apresentar indícios de recessão, com saldo de movimentação negativa entre admissões e demissões, o que pode explicar, em parte, o crescimento da tendência emigração entre a população haitiana no Brasil, ainda que destaquem que os dados da população haitiana apontem pouca variação com o ano de 2019 (ibid, 27-8). Outros três fatores ajudam a compreender tal fenômeno: a força da mobilidade em busca de *chache lavi* (buscar a vida) como traço cultural histórica e materialmente constituído entre haitianos e haitianas (Becket, 2018), a presença de uma forte e ativa rede diaspórica de apoio mútuo e comunicação com parentes e amigos vivendo em outros países e a eleição de Joe Biden, cujo antagonismo com o ex-presidente Donald Trump repercutiu não só em renovadas esperanças entre haitianos como também em *fake news* sobre a abertura da fronteira entre México e EUA[7]. Mas de que forma isso se relaciona à estética política da migração e ao musicar diaspórico haitiano no Brasil? Ofereço aqui um exemplo extremo - mas não uma exceção - que concerne o destino trágico de um interlocutor de pesquisa.

No início de junho, a comunidade haitiana do Rio Grande do Sul sofreu um grande impacto emocional com a morte e desaparecimento de Jeffrey Verilus, 32 anos, natural de Porto Princípe, afogado pela enchente em um rio no Estreito de Darién, um trecho de 100km de selva tropical densa na fronteira entre Colômbia e Panamá que constitui o ponto mais perigoso do corredor migratório. Jeffrey veio para o Brasil em 2013, estabelecendo-se na cidade de Bento Gonçalves, na Serra Gaúcha, e no meio artístico haitiano era conhecido pela alcunha de King Kong Lion.

[7] https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56342515, acesso em: 22/08/21



Figura 4: King Kong Lion & Mal Adi
Fonte: Facebook

Desde o Haiti, Jeff era considerado por amigos como dono de grande talento musical, verve artística e personalidade, e enquanto viveu no Brasil desenvolveu um trabalho artístico consistente principalmente na seara do *rap kreyòl*, vertente haitiana do hip hop afro-diaspórico. Nessa rota o acompanhava seu melhor amigo e principal parceiro musical, Mal Adi, que sobreviveu (até onde soube se encontra já em solo mexicano). O destino de Jeffrey não é incomum nesse percurso, que frequentemente é trilhado também por mães haitianas acompanhadas de seus filhos (muitas vezes nascidos no Brasil) pois são muitos os perigos que guarda a selva de Darién: animais peçonhentos, grupos de traficantes, enchentes, *raketès*[8] que abandonam grupos de migrantes, desnutrição, etc. Para aqueles que conseguem atingir solo panamenho, há também cada vez mais barreiras impostas por pressão política estadunidense às nações vizinhas da América Central. Ainda assim, desde o início da pandemia, posso elencar facilmente um punhado de colaboradores que abandonaram – ou estão prestes a – abandonar o Brasil e *pran wout la* (tomar a rota), sem a certeza de que sobreviverão ou entrarão nos EUA.

Há ainda uma última intersecção entre o contexto pandêmico e a estética política da migração (mais óbvia mas nem por isso menos significativa) que desejo abordar brevemente: a produção musical haitiana no Brasil abordando o coronavírus. Entre março e maio de 2020, artistas haitianos no Rio Grande do Sul e São Paulo produziram três canções que abordavam diretamente o SarS-CoV-2 e a pandemia, e cujas letras focavam sobretudo em mensagens de conscientização sobre as medidas preventivas de responsabilidade social e individual. Asid

[8] De acordo com Handerson (2015), os *raketès* são aqueles intermediários tidos como não-confiáveis que agenciam etapas ou todo o trajeto migratório de haitianos, e que podem sumir com seu dinheiro sem prestar serviços ou abandoná-los à própria sorte.

Adult Man, Prince Amki, Clack Man e BaadBadu, quatro artistas ligados ao estúdio e selo musical BTAG Studio PSWARK, sediado em Canoas, na Grande Porto Alegre e administrado pelos primos Poony Btag e Prince Amki, lançaram em abril "Maldita Corona", uma faixa de hip hop cantada em português, inglês e crioulo haitiano que sublinha a necessidade de distanciamento social e medidas de higiene – enfatizando no refrão "Maldita corona! Lave as mãos!"[9]. Algumas semanas antes, Joanes Lens e Naldson Best, dois artistas haitianos vivendo em São Paulo, lançaram a faixa "Aba Corona" (Abaixo com o Corona), um hip hop que também enfatiza a contenção do vírus em sua letra[10]. Já o grupo haitiano-brasileiro Surprise 69, também de São Paulo, optou pela estética sonora afro-diaspórica do reggae para não só conscientizar sobre medidas preventivas, mas também para homenagear as vítimas da Covid-19 e apontar um de seus efeitos colaterais mais danosos, sentido na pele por milhões de brasileiros e haitianos: o aumento exponencial da desigualdade social no país[11].

Ressoando a partir de um lugar de vulnerabilidade e invisibilidade social, tais canções demonstram, entre outras coisas, o engajamento crítico, ativo e urgente de artistas haitianos com a realidade brasileira, em meio a um cenário político de descaso e negacionismo que dá novos sentidos a noção de necropolítica. Se concebidas como continuações diaspóricas da música popular haitiana, elas podem ser vistas tanto como análogas às tendências da *mizik sosyal* e sua preocupação genérica em busca de avanços sociais coletivos como também a partir de uma perspectiva abrangente e de longa duração de interação entre música e ativismo popular conforme representada por um entendimento amplo de *mizik angaje*.



Figura 5: Créditos iniciais das canções
Fonte: Colagem feita pelo autor a partir de capturas de tela dos clipes no Youtube

[9] https://www.youtube.com/watch?v=-gfTnbChV7c, acesso em: 22/08/21
[10] https://www.youtube.com/watch?v=NuKBzptVB54, acesso em 22/08/21
[11] https://www.youtube.com/watch?v=o8PAeUctZiI, acesso em 22/08/21

Considerações finais

No presente trabalho, através de um percurso hermenêutico que ligou eventos mundiais, histórias pessoais, (necro)política, fluxos transnacionais e dimensões sonoro-musicais relacionados à presença haitiana em solo brasileiro, busquei instigar uma reflexão sobre a particular estética política da migração aplicando as reflexões de Bohlman no contexto da pandemia da Covid-19 conforme vivida por haitianos e haitianas no Brasil. De forma análoga ao que afirma o antropólogo Paul Farmer em seu estudo de aspectos socioculturais da pandemia da AIDS no Haiti, a atual pandemia evidenciou de forma contundente como as pandemias correm ao longo das "linhas de falha" sociais e econômicas, e como o epidemiológico está sempre "infectado" com o econômico, o pessoal e o político (FARMER, 1992).

À guisa de conclusão, gostaria de salientar dois pontos. Primeiro, o contraste entre a agência sonoro-musical e cívico-política demonstrada pela diáspora haitiana no Brasil com a generalizada precariedade de sua posição social em um país que vive a maior crise sanitária de sua história, e cuja epítome se manifesta simbolicamente no diálogo do presidente com um haitiano anônimo que parece antecipar o rumo de seu (des)governo, e cuja voz rendeu alguns dos primeiros slogans de protesto contra a omissão e negacionismo de Bolsonaro. Em segundo lugar, as consequências da crise generalizada, inépcia governamental e da política internacional no próprio destino de artistas e do musicar diaspórico haitiano no Brasil, representadas pela trágica morte de Jeffrey Verilus e o crescente número de artistas que deixam o país. Como pondera um interlocutor haitiano no magistral estudo sobre crise no Haiti do antropólogo Greg Beckett: "Às vezes, quando você busca a vida, você morre" (BECKETT, 2018, p. 69).

Por fim, como um pesquisador que impotentemente vê interlocutores deixando o país, sugiro a necessidade de pensarmos sobre etnomusicologias de urgência, face à crescente precarização da vida e aumento da desigualdade no Brasil. Acredito que as epistemologias (sonoro-musicais) marginais representadas pelos musicares imigrantes, como as do caso haitiano aqui exposto, são importantes para que a etnomusicologia brasileira possa contribuir para a busca de uma sociedade melhor no país, inclusive para os próprios migrantes. Mas o musicar diaspórico haitiano no Brasil já não será o mesmo quando emergirmos do outro lado do túnel pandêmico.

Referências

AVERILL, Gage. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

AUDEBERT, Cedric. The recent geodynamics of Haitian migration in the Americas: refugees or economic migrants? *Revista brasileira de estudos de população*, 34, 1, 55-71, 2017.

BECKETT, Greg. *There is no more Haiti: between life and death in Port-au-Prince*. Oakland: University of California Press, 2020.

BOHLMAN, Philip. When migration ends, when music ceases. *Music and Arts in Action*, Exeter, 3, 3, 148-66, 2011.

BRASIL. *Lei N° 13.445 de 24 de maio de 2017*. Poder Executivo, Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13445.htm. Accesso em: 13 abr. 2020.

CAVALCANTI, Leonardo; OLIVEIRA, Wagner. Os efeitos da pandemica de COVID-19 sobre a imigração e o refúgio no Brasil: uma primeira aproximação a partir dos registros administrativos. *Périplos, Revista de Pesquisa sobre Migrações*, 4, 2, 11-35, 2020.

DALL'ALBA, Rafael; ROCHA, Cristiana; SILVEIRA, Roberta; DRESCH, Liciane; VIEIRA, Luciana; GERMANÒ, Marco. COVID-19 in Brazil: far beyond biopolitics. *The Lancet*, Londres, 397, 579-80, 2021.

DIRKSEN, Rebecca. *After the dance, the drums are heavy: carnival, politics, and musical engagement in Haiti*. Oxford: Oxford UP, 2020.

FARMER, Paul. *AIDS and accusation: Haiti and the geography of blame*. Berkeley: U of California, 1992.

JACKSON, Regine. Introduction. In: JACKSON, Regine (org.). *Geographies of the Haitian diaspora*. Nova Iorque: Routledge, 2011, 1-13.

JOSEPH, Handerson. *Diaspora: as dinâmicas da mobilidade haitiana no Brasil, no Suriname e na Guiana Francesa*. Rio de Janeiro, 2015. 430p. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, Durham, 15, 1, 11-40, 2003.

MINCHOLA, Luís Augosto Bittencourt. Que lei de migração é essa? In: REDIN, Giuliana. *Migrações internacionais: experiências e desafios para a proteção e promoção de direitos humanos no Brasil*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, 63-85.

SANTOS, Caetano Maschio. *Ayisyen kite lakay (Haitianos deixam suas casas): Um estudo etnomusicológico do musicar de artistas imigrantes haitianos no estado do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2018. 169p. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

POR UMA ESCUTA DAS MIGRAÇÕES NO SUL GLOBAL

GT "ETNOMUSICOLOGIA E FLUXOS MIGRATÓRIOS RECENTES: DESAFIOS E ENGAJAMENTOS NO BRASIL ATUAL"

Daniel Stringini (UNIRIO)
Daniel.stringini@gmail.com

Resumo: Neste artigo focalizo a dimensão da escuta que tem emergido de meus encontros e experiências etnográficas entre músicos haitianos no Brasil. Ao abordar noções em torno da escuta, tenho buscado articulações com o campo do sonoro e do político neste contexto migratório. Como ponto de partida, faço a aproximação a uma recente publicação, Remapping Sound Studies (2019), que entrecruza Etnomusicologia e *Sound Studies* e que se propõe a repensar este último campo de estudos para além das narrativas norte-centradas. Do diálogo com as proposições feitas nesta publicação, aponto algumas aproximações com a etnografia que venho construindo a fim de situar as noções de som, escuta e migração a partir de perspectivas do Sul global. Proponho modos de escuta que articulem o campo sonoro a questões e problemáticas experienciadas neste contexto etnográfico, e com isto sugiro formas mais amplas de escutas que deem conta das complexidades e nuances que atravessam as trajetórias musicais e cotidianas de meus interlocutores.

Palavras-chave: Escuta. Migrações. Músicos haitianos. Etnomusicologia. Estudos do Som.

For a listening of migrations in the Global South

Abstract: In this paper I focus on the dimension of listening that has emerged from my ethnographic encounters and experiences among Haitian musicians in Brazil. By addressing notions around listening, I have sought articulations with the field of sound and politics in a specific migratory context. As a starting point, I approach a recent publication, Remapping Sound Studies (2019), which intertwines ethnomusicology and *Sound Studies*, and which proposes to rethink the field of sound studies beyond North-centered narratives. From the dialogue with this publication, I point out some approximations with the ethnography I have been building in order to situate the notions of sound, listening and migration from the perspectives of the global South. I propose ways of listening that articulate the sound field to issues and problematics experienced in this ethnographic context and thus I suggest broader ways of listening that consider the complexities and nuances that permeate the musical and everyday trajectories of my interlocutors.

Keywords: Listening. Migrations. Haitian musicians. Ethnomusicology. Sound Studies.

Neste artigo focalizo a dimensão da escuta que tem emergido de meus encontros e experiências etnográficas. Ao abordar noções em torno da escuta tenho buscado articulações com o campo do sonoro e do político em um contexto migratório específico. O ponto de partida, aqui, será uma recente publicação, *Remapping Sound Studies* (2019) que entrecruza Etnomusicologia e *Sound Studies* e que se propõe a repensar o campo dos estudos do som para além das narrativas norte-centradas. Do diálogo com as proposições feitas nesta publicação, aponto algumas aproximações com a etnografia que venho construindo a fim de situar as noções de som, escuta e migração a partir de perspectivas do Sul global.

De modo mais amplo, em minha tese tenho situado a escuta como método na produção de outras narrativas acerca dos recentes fluxos migratórios no país (JOSEPH, 2015, 2017; NEIBURG, 2017). Diante disto, algumas perguntas têm sido fundamentais na construção de um campo de investigação etnomusicológica como o que estou envolvido: em que medida podemos considerar as migrações também como processos sonoros (KUN, 2016)?[1] Como ouvir as produções sonoras migrantes que reverberam na cidade através de festas, estúdios, igrejas, programas de rádio, gravações de videoclipes e outras performances enquanto subjetividades e protagonismos migrantes (MEZZADRA, 2012)? Como ouvir essas produções sônicas nas suas relações com outros aspectos da vida diária de comunidades e indivíduos migrantes?

As questões que apresento neste artigo são parte das reflexões que tem composto minha tese de doutorado em etnomusicologia, atualmente em andamento, construída entre músicos e artistas haitianos que tem vivido no Brasil nas últimas décadas. Chapecó, onde meu trabalho de campo tem sido desenvolvido, é uma cidade central da região oeste do estado de Santa Catarina e que, tendo sido constituída por migrações históricas de comunidades alemãs, italianas e polonesas entre o final do século XIX e início do século XX, tem sido, nos últimos anos, impactada por migrações mais recentes tais como as de senegaleses, congoleses, venezuelanos e haitianos. Com cerca de duzentos mil habitantes, a centralidade de Chapecó naquela região se dá principalmente pelo polo agroindustrial que a caracteriza economicamente e sendo, portanto, a oferta de empregos um dos principais motivos pelo qual a cidade tem se tornado destino destes fluxos migratórios contemporâneos (VILLENS, 2018).

Minha experiência e trajetos com os músicos haitianos que compõem este trabalho, iniciaram-se a partir de minha inserção na cidade como professor de música. Foi através de minha atuação em espaços de educação musical que tive os primeiros encontros com músicos do Haiti e que recebi os primeiros convites para participar como instrumentista de ensaios, gravações e festas. Tais encontros se tornaram chave para o que, posteriormente, se tornaria meu campo de pesquisa. Na medida em que fui adentrando uma rede migrante haitiana na cidade fui conhecendo músicos, seus projetos e atuações frente às comunidades haitianas, e passei a compreender, também, sob outras perspectivas aquela

[1] Pergunta semelhante a esta é feita na proposta apresentado no curso Listening with displacement: researching forced migration through sound and music, coordenado por Aydan Graetrick, na University College London em 2019. https://www.ucl.ac.uk/institute-of-advanced-studies/events/2019/oct/listening-displacement-researching-forced-migration-through-sound-and-music Acesso em: 15 de mar. De 2021.

cidade que me era, desde o início, estranha. Pois ainda que de modos completamente distintos daqueles que meus amigos e interlocutores do Haiti experienciavam ali, desde o início minha vivência naquela cidade foi atravessada por experiências de estranhamento. Eu havia chegado ali por conta da aprovação em um concurso público para professor de música.

Ouvindo a cidade-caleidoscópio

Acompanhar os deslocamentos dos músicos haitianos e perceber as travessias e reverberações que suas músicas e sonoridades instituíam ao longo dos bairros, ruas e territórios, nos têm sugerido considerações sobre as noções de cidade. Uma "cidade migrante" que tem sido reivindicada por grupos e coletivos lá estabelecidos nas últimas décadas. Assim, neste sentido de pensar a cidade tenho me aproximado do que a etnomusicóloga Adelaida Reyes (2019) propõem ao se referir a certas delimitações em trabalhos que dialogam com populações refugiadas ou migrantes. Reyes chama atenção para que investigações nestes contextos se afastem de um certo paradigma isolacionista que tomaria tais comunidades enquanto recortes circunscritos. Segundo Reyes, este paradigma, que em outro momento marcou um modo de organizar nossas pesquisas, ainda estaria presente em trabalhos no campo da etnomusicologia.

No entanto, em oposição a este modelo, a autora advoga para que trabalhos feitos nestes contextos migratórios e de refúgios, assumam a complexidade e a abrangência destes territórios de destino. Referindo-se, assim, à cidade como um todo, Reyes propõe a imagem de uma cidade-caleidoscópio com seus múltiplos atravessamentos e reverberações, ao invés de uma cidade-mosaico apenas com seus encaixes e acomodações.

Ao recolocar o debate em torno da noção de uma etnomusicologia urbana, Adelaida Reyes (2012) retoma e atualiza pontos importantes para trabalhos que pretendem considerar a cidade a partir de seu contexto denso, complexo e contraditório e não enquanto um mero pano de fundo sobre o qual as relações sociais, musicais e políticas se desenrolariam. Dito de outra forma, Reyes propõe uma leitura da cidade que leve em conta as distintas combinações e variações das partes que a compõem, antes de uma leitura da cidade apenas enquanto partes isoladas que compõem este todo. A autora afirma: "Embora o objeto de investigação possa ser uma pequena unidade, sua identidade enquanto urbana deve ser buscada não somente nas suas relações internas, mas nas suas relações com unidades

para além dela"[2] (REYES, 2012, p.202/3)

É a partir dessa ideia das relações que a autora enfatiza, relações que são constituídas nos espaços da cidade, que tenho situado as noções de escuta. Na medida em que Reyes evidencia as relações tecidas nesta cidade-caleidoscópio, tenho acionado minha experiência com os músicos haitianos ao longo de múltiplos espaços urbanos. A leitura de Reyes tem me feito perceber o quanto meu envolvimento com este campo de pesquisa das migrações sempre esteve muito articulado às redes, grupos e indivíduos locais[3]. Assim, considerar as relações constituídas por estes grupos migrantes na cidade tem suscitado a exploração de modos de escuta enquanto dispositivos que nos auxiliem na tarefa de ouvir estes processos.

A ideia de escuta, aqui, sugere tanto a percepção das músicas e seus agentes músicos nestes diálogos (ouvir os sons, mais propriamente), quanto perceber as questões e problemáticas implicadas nestas relações produzidas em torno deste sonoro. Ao trazer as trajetórias e circulação destes músicos e de suas músicas e sonoridades, tenho sublinhado os constantes atravessamentos, redes e tensões implicados nestas práticas sônicas. Tenho procurado, assim, ouvir os encontros e conflitos entre "mundos musicais migrantes" e "mundos musicais locais". Cabe também dizer que percebo a própria ideia de cidade presente nos discursos de meus interlocutores, tanto na medida em que eles têm afirmado e apontado as interdições impostas a eles quanto ao reivindicarem mais espaços, compreensões e escutas.

Tenho explorado modos de situar a escuta enquanto método e enquanto ato político, e neste sentido me aproximo do que autores como Tom Western (2020) e Aydan Greatrick[4] tem colocado no que se refere a situar o som no centro das investigações dos processos migratórios e de experimentar o quanto estes modos de escuta poderão funcionar como contranarrativas às leituras estigmatizantes destes fluxos migratórios.

Escutas no Sul global

[2] "While the object of investigation may be a small unit, its identity as urban is to be sought nonetheless not only in its internal relations but in its relations with units beyond it."
[3] Utilizo o termo local para me referir às comunidades e redes de Chapecó, que muitas vezes são compostas também por pessoas de outros estados do Brasil.
[4] Faço referência ao curso ministrado por Greatrick, anteriormente mencionado na primeira nota de rodapé.

Com esta proposta de pensar a noção de escuta, tenho experimentado aproximações e distanciamentos ao campo dos *Sound Studies* (ERLMAN, 2004; RADANO, TEJUMOLA, 2016) e daquilo que tem sido nomeado como cultura auditiva[5]. Nesse sentido, a recente publicação *Remapping Sound Studies* (STEINGO, SYKES, 2019) propõe deslocamentos e recoloca críticas a uma série de aspectos centrais neste campo de estudos. Os artigos que compõem *Remapping Sound Studies* são escritos por pesquisadoras e pesquisadores da etnomusicologia e antropologia, baseados em trabalhos de campo etnográficos, e que têm como fio condutor a tarefa de repensar o campo dos *sound studies* a partir de perspectivas do Sul global. É colocado em evidência o quanto a literatura neste campo se desenvolveu em torno de experiências do Norte global (OCHOA, 2019). O fato de as nvestigações ocorrerem majoritariamente em grandes centros localizados no Norte seria sintomático disto.

Nesta publicação, Gavin Steingo (2019) aborda os estudos em torno da ideia de escuta móvel[6] que, segundo ele, se proliferaram no início do século vinte um: "Mais do que nunca, estes estudos exploram a fronteira entre o espaço encerrado da escuta e o mundo percebido como exterior" (STEINGO, 2019, p. 42/3)[7]. Em etnografia realizada na África do Sul e Camarões, o autor rebate aquilo que uma vez foi colocado por Michael Bull (2001) a respeito de som e produção de espacialidade, escuta e espaço privado. Steingo, do ponto de vista etnográfico, descreve a experiência de ouvir música dentro de carros nos contextos sul africano e camaronês, e sugere o quanto tais atos de escuta, a medida em que os sons ressoam para além dos limites do automóvel, romperiam com as afirmações feita por Bull.

> Baseando-se livremente em relatos jornalísticos, em teoria crítica e entrevista com motoristas, ele [Michael Bull] estabelece um entendimento da escuta em automóveis como um invólucro sônico que media experiências entre o mundo fora do veículo. Ele sugere que o espaço auditivo do carro é uma "bolha" móvel (Bull 2001: 195, depois Baudrillard 1993), um "envelope sônico" (Bull 2004 : 247), e um "casulo físico" (Bull 2001 : 358). (STEINGO, 2019, p. 43)[8]

[5] Auditory culture
[6] Mobile listening
[7] "More than ever before, these studies explore the border between the enclosed space of listening and the world perceived as exterior".
[8] "Drawing liberally from journalistic accounts, critical theory, and interviews with drivers, he establishes an understanding of automobile listening as a form sonic enclosure that mediates experiences with the world outside the vehicle. He suggests that the auditory space of the car is a mobile "bubble" (Bull 2001: 195, after Baudrillard 1993), a "sonic envelop" (Bull 2004: 247), and a "physical cocoon" (Bull 2001: 358)".

Segundo Steingo, as formulações feitas por Bull e outros autores se revelam centradas em contextos e experiências sonoras no Norte global, e a tarefa de Steingo é contrastar os modos como o som é teorizado nos *Sound Studies* aos "modos como ele é experienciado e praticado em vários locais africanos" (STEINGO, p.53, 2019)[9]. A perspectiva etnográfica, assim, se torna chave para a compreensão destes outros engajamentos com escuta e produção sonora.

É em torno destes aspectos que busco, aqui, articular minha experiência etnográfica. Meus diálogos e engajamentos com músicos e comunidades haitianas em Chapecó tem me feito considerar o impacto do sonoro-musical neste processo migratório ao longo da cidade. As festas haitianas, por exemplo, para além dos ginásios e casas noturnas onde ocorrem, projetam suas sonoridades através dos bairros, ruas e residências locais. Tenho sugerido que tais reverberações tem criado marcas sônicas na cidade. Ao mesmo tempo em que produzem modos de presença e afirmações nestes territórios (presenças migrantes, negras, estrangeiras em uma cidade majoritariamente branca), produzem e amplificam alteridades (PETTAN, 2019).

Tais festas mobilizam a comunidade haitiana como um todo, envolvendo artistas-músicos-DJs-grupos de dança, empreendedores haitianos que apoiam estes eventos, pessoas responsáveis pela culinária etc. Também envolvem a comunidade local através de contrato para prestação de serviços: os seguranças, técnicos de som, motoristas de ônibus, e locadores dos espaços são sempre pessoas de Chapecó ou da região, brancas e descendentes de italianos ou alemães. Ao mesmo tempo em que estas festas se estabelecem como importantes espaços de sociabilidades nas quais redes (musicais, também) são criadas, evidenciam um campo de tensão e violência, campo este que é, em boa medida, acionado pelas amplificações das performances musicais. Assim, ao mesmo tempo em que são potências, reivindicações e protagonismos, os sons, nestes casos, também reverberam e amplificam problemáticas como xenofobias e racismos.

Tenho sugerido que isto aparece de forma mais evidente nestes momentos de festas, no entanto, percebo sons atravessando territórios também em outras situações como em ensaios de grupos haitianos, nos seus *home studios*, nos cultos nas igrejas evangélicas e nos próprios atos de ouvir música em casa ou na rua. "Os sons, afinal, estão sempre em movimento; eles emanam, irradiam, refletem, canalizam, são bloqueados, vazam, e assim por diante"[10], diz o etnomusicólogo

[9] "This chapter has focused on the contrast between sound as it is theorized within the nascent discipline of sound studies and the ways that sound is experienced and practiced in various African locales".
[10] "Sounds, after aIl, are always in motion; they emanate, radiate, reflect, canalize, get blocked, leak out, and so on."

Andrew Eisenberg (2015, p.193). Em etnografia com comunidades muçulmanas marginalizadas na cidade de Mombasa, no Kenya, Andrew Eisenberg utiliza o método que ele nomeia como audição participante[11]. Seu trabalho investiga identificação social e produção de fronteiras (de limites) no espaço público de um icônico bairro muçulmano. Seu foco principal é o que ele denomina por uma "paisagem sonora islâmica" cotidiana desse bairro produzida pelos sermões e pelas chamadas para os rituais que marcam o bairro como um espaço à parte do entorno da cidade. Segundo ele, essa paisagem sonora islâmica, naquele bairro, é uma "força territorializante promovendo uma significativa divisão afetiva e simbolicamente entre uma Mombasa velha e nova, muçulmana e cristã" e que isto produz modos diferentes de "imaginar o lugar de cada um no mundo"[12] (idem, p.200).

Estabeleço um diálogo com a etnografia de Eisenberg a fim de delinear uma "paisagem sonora haitiana" tomando as produções sonoras como um todo complexo que sobrepõe e entrecruza dimensões políticas, econômicas, sociais e religiosas. Além das festas, mencionadas anteriormente, as igrejas evangélicas haitianas também impõem uma presença expressiva no bairro. Há inúmeras e todas contêm seus grupos e escolas musicais. Aos domingos, ao longo da avenida principal que atravessa o bairro periférico em que muitos migrantes residem, pode-se ouvir os sons que escapam dos templos e se misturam com outras músicas e sonoridades locais. Tenho notado o quanto essas igrejas, através das ações e práticas dos músicos, articulam questões e problemáticas com outros espaços e sujeitos da comunidade haitiana como com a associação de migrantes na cidade, com outros grupos musicais, com as festas, com outros gêneros musicais. Os músicos circulam entre esses espaços e sonoridades revelando um campo de muitas nuances.

Menciono algo que me parece emblemático ao pensarmos no quanto uma "paisagem sonora haitiana" tem alterado certa "paisagem sonora local". O carro de um vendedor de peixe, em alguns dias da semana e na feira aos finais de semana, atravessa os bairros que contêm um expressivo número de moradores haitianos. Após anunciar, através da gravação que ressoa nos alto falantes, sua venda em português, a repete em crioulo haitiano. Presenciei pela primeira vez este carro após a saída de um ensaio junto com um grupo de rap e konpa[13] formado por músicos haitianos. Na saída, Black Wenzor, um jovem da cidade haitiana Saut-d'Eau e que participava deste ensaio, me fez parar para

[11] Participant audition
[12] "Old Town's Islamic soundscape is clearly a territorializing force, fostering an affectively and symbolicaIly significant divide between old and new-and Muslim and Christian-Mombasa".
[13] Tradicional gênero musical e de dança haitiano.

esperar, observar e ouvir o carro passar por nós. O carro ainda estava há algumas quadras de distância quando ele me fez parar, mas já podíamos ouvir a gravação do anúncio ressoando. Black Wenzor me apontava aquilo como algo importante de ser incluído na pesquisa.

Por modos de escutas para além dos *Sound Studies*

O segundo artigo presente em Remapping Sound Studies que menciono aqui é o de Shayna Silvertein, chamado *Disorienting sounds: a sensory ethnography of Syrian dance music*. Nele, Silverstein explora uma abordagem que contempla múltiplos sentidos na sua experiência etnográfica com determinada dança-música Síria. Ao criticar a ênfase dos *Sound Studies* em um tipo específico de escuta que segundo ela é, por vezes, individualizada e fetichizada, propõe modos de escuta que incluam dimensões do corpo e das relações estabelecidas nesta dança-música. Silverstein afirma: "Enquanto um método de etnografia performática, a desorientação sensorial busca se engajar e provocar rupturas em práticas socioculturais para melhor compreender as lógicas culturais e processos performativos que formam a subjetividade etnográfica" (SILVERSTEIN, 2019, p.244)[14]. Ela propõe uma aproximação à Dakbe (esta dança-música Síria) na qual "sugere que a escuta é um processo que ocorre com o corpo todo, mais do que simplesmente com o ouvido" (p.255)[15]. É neste aspecto que procuro, aqui, intersecções com meu trabalho etnográfico. Pois tenho buscado me aproximar das produções sonoras de músicos haitianos no Brasil sugerindo modos de escuta que sejam atravessadas por dimensões como as de deslocamento. Tanto os deslocamentos efetivados na diáspora haitiana, quanto aqueles produzidos dentro da própria cidade onde tenho realizado meu trabalho de campo. Além deste sentido geográfico, também tenho procurado explorar outros níveis das noções de deslocamento tais como os tenho percebido, por exemplo, entre gêneros e repertórios musicais, entre sonoridades e entre idiomas nas performances musicais.

Silverstein se refere a uma escuta enquanto experiência, e com isto tenho buscado considerar o quanto os fluxos migratórios são constituintes dos processos sônicos performatizados na diáspora. Ou seja, o quanto os aspectos e problemáticas que atravessam os fluxos migratórios e as vidas de

[14] "As a method of performance ethnography, sensory disorientation seeks to both engage in and disrupt sociocultural practices to better understand the cultural logics and performative processes that shape ethnographic subjectivity".
[15] "Another way to approach these dynamics is to suggest that listening is a process that occurs with the whole body, rather than solely with the ear".

sujeitos e comunidades se articulam com as práticas sonoras. Assim, em que medida as performances sonoras nas festas, nos rituais em igrejas, nos estúdios e nos atos de escuta em casa e na rua são ouvidas (ou poderiam ser situadas) de acordo com uma escuta com mais nuances ou com mais profundidade? Me refiro a uma escuta que se dê para além de uma escuta tradicional, como apontado por Silverstein a respeito de certa perspectiva dos *Sound Studies*. Uma escuta em que outros elementos componham os modos de ouvir. Silverstein diz que

> As práticas de dabke Sírio são um estudo de caso exemplar para assumir uma redistribuição dos sentidos nos estudos do som, uma vez que elas exigem considerações dos sentidos não auditivos de maneiras que nos ajudam a entender melhor as dinâmicas performáticas da dança-música[16]. (SILVERSTEIN, 2019, p.242).

Em minha experiência etnográfica, as noções de deslocamento/movimento não se referem propriamente a sentidos. No entanto, o trabalho de Silverstein tem me provocado na direção de considerar mais amplamente formas de ouvir as práticas sonoras migrantes. Meus diálogos e engajamentos em campo reverberam e apontam continuamente para as experiências migrantes destes músicos e comunidades. Assim, neste campo etnográfico em que estou envolvido, o falar sobre música e sobre som é atravessado o tempo inteiro pelo falar sobre jornadas de trabalho, empregos, distâncias, conexões, redes, lutas, política, preconceitos, memória, saudade. Percebo estas experiências sendo narradas, musicadas e compondo as vidas diárias, comunitárias e artísticas de meus interlocutores.

Nessa direção, menciono o caso da música de Pitit Guerline Nan, também um jovem rapper/DJ e compositor natural da cidade de Saut-d'Eau e que está no Brasil há cerca de três anos. Pitit Guerline Nan é uma pessoa chave para meu trabalho e com quem ao longo destes anos pude colaborar musicalmente. Durante os anos pandêmicos de 2020 e 2021 ele se manteve produzindo e lançando músicas novas. Em maio de 2021 lançou sua mais recente faixa, *Realite Tet Dwat*, e ao me enviá-la, me disse que se tratava de uma canção sobre possíveis caminhos de saída do Brasil em direção aos Estados Unidos e México. Enquanto ele me traduzia a letra que é cantada em crioulo haitiano, comentei que ela parecia soar como um tipo de mapa, um mapa sonoro. Ele me diz que não

[16] "Syrian dabke practices are an exemplary case study for taking up a redistribution of the senses within sound studies as they demand consideration of nonauditory senses in ways that help to better understand the performance dynamics of dance music […]".

conhece essas rotas, mas que notícias sobre elas tem chegado até ele através de amigos. Me diz que também tem cogitado traçar estas rotas. Comento que acho curioso que ele tenha feito a música antes de percorrer este caminho de saída e chegada. Sua canção me parece organizar estes fluxos que têm sido refeitos após eventos políticos recentes como as eleições estadunidenses e diante do caos político, econômico e sanitário brasileiro. No refrão de *Realite Tet Dwat* ("Realidade de cabeça erguida") Pitit Guerline Nan canta: Maleeeeee / Maleeee / M pral we zanmi mwen / M pral we fanmi mwen / Maleeeee / Maleeeeee / M pral we fanmi mwen / M pral we zanmi mwen / Male male male male. Estou indooo / Vou ver meus amigos / Vou ver minha família / Estou indo / Estou indooo / Vou ver minha família / Vou ver meus amigos / Estou indo estou indo estou indo estou indo.

Algumas conclusões

A partir de trabalho etnográfico entre músicos e comunidades haitianas no Sul do Brasil, tenho explorado modos de escuta enquanto formas de aproximação das sonoridades e agentes que compõem este campo de estudo. Procurei apresentar como através de meu percurso em campo, e através dos modos como a dimensão da cidade tem afetado minhas experiências e interlocuções, chego até os debates em torno do campo dos *Sound Studies*, especialmente em torno da noção de escuta. Através de posições críticas a este campo, localizando lacunas quanto às perspectivas produzidas no Sul global (STEINGO; SYKES, 2019) e quanto aos fluxos migratórios no século vinte um, propus um quadro de questões iniciais que, potencialmente, se referem a modos de escuta das migrações haitianas em uma cidade do sul do Brasil.

Tenho procurado situar modos de escuta que articulem o campo sonoro e musical à outras questões e problemáticas experienciadas neste contexto etnográfico aqui apresentado. Com isto, tenho sugerido formas mais amplas de escutas que deem conta das complexidades e nuances que atravessam as trajetórias musicais e cotidianas de meus interlocutores. Através de outros possíveis modos de escuta temos reivindicado a produção de narrativas mais adequadas e justas destes fluxos e de suas sonoridades.

Referências

BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Anderson. Apresentação: o Brasil e a diáspora haitiana. In:

BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Handerson (org.). *Dinâmicas migratórias haitianas no Brasil: desafios e contribuições*. Temáticas: Revista dos pós-graduandos em Ciências Sociais. IFCH/UNICAMP, n.49/50, 2017, p.9-16.

BULL, Michael. 2001. Soundscapes of the Car: A Critical Study of Automobile Habitation. In: MILLER, Daniel (org.) *Car Cultures*. New York: Berg, p.185–202.

DIEME, Kassoum. O Haiti e suas migrações. In: BERSANI, Ana Elisa; JOSEPH, Handerson (org.). *Dinâmicas migratórias haitianas no Brasil: desafios e contribuições*. Temáticas: Revista dos pós-graduandos em Ciências Sociais. IFCH/UNICAMP, n.49/50, 2017, p.17-48.

EISENBERG, Andrew. Space. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (org.). *Keywords in sound*. Duke University Press, USA, 2015, p.193-207.

ERLMAN, Veit. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Bloomsbury, 2004.

JOSEPH, Handerson. Diáspora: Sentidos sociais e mobilidades haitianas. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 21, n. 43, jan./jun. 2015, p. 51-78.

_____ Diáspora. In: NEIBURG, Federico (Org). *Conversas etnográficas haitianas*. Papéis Selvagens Edições, Rio de Janeiro, 2017, p.190-215.

KUN, Josh. The aesthetics of allá: listening like a sonidero. In: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (org.). *Audible Empire: music, global politics, critique*. Duke University Press, Durham, London, 2016, p.95-116.

MEZZADRA, Sandro. *Multidão e migrações: a autonomia dos migrantes*. ECO-PÓS, UFRJ, v.15, n.2, 2012.

NEIBURG, Federico. Entrando na Conversa. In: NEIBURG, Federico (Org). *Conversas etnográficas haitianas*. Papéis Selvagens Edições, Rio de Janeiro, 2017, p.7-17.

OCHOA GAUTIER, Ana María. Afterword: Sonic cartographies. In: STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (org.). *Remapping sound studies*. Duke University Press, Durham, London, 2019, p.261-274.

PETTAN, Svanibor. Sounds of minorities in national contexts: Ten research models. *Musicological Annual*, v.2, 2019, p.41-64.

RADANO, Ronald; TEJUMOLA, Olaniyan. Audible Empire: Music, Global Politics, Critique. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

REYES, Adelaida. Urban ethnomusicology: a brief history of an idea. *Urban People*, Lidé Mêsta 14, 2, 2012, p.193-206.

_____2019. The beneficence and the tyranny of paradigms: Khun, ethnomusicology and

migration. In: HEMETEK, Ursula; KÖLBL, Marko; SAGLAM, Hande (org.). *Ethnomusicology matters: Influencing social and political realities*. Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, p.33-53.

SILVERSTEIN, Shayna. Disorienting sounds: a sensory ethnography of Syrian dance music. In: STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (org). *Remapping sound studies*. Duke University Press, Durham, London, 2019, p.241-159.

STEINGO, Gavin; SYKES, Jim (org). *Remapping sound studies*. Duke University Press, Durham, London, 2019.

VILLENS, Patrícia. *(In)visíveis globais: imigração e trabalho no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

WESTERN, Tom. Listening with displacement: sound, citizenship and disruptive representation of migration. *Migration and Society: Advances in Research*, 2020, p.294-309.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

CAMADAS INTERPRETANTES. UMA APROXIMAÇÃO À REPRESENTAÇÃO DA MÚSICA NO DOCUMENTÁRIO *SARAVAH*

GT "ETNOMUSICOLOGÍA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPECTIVAS"

Fabián Arocena Narbondo (sem filiação institucional)
fabianarocena@yahoo.com.br

Resumo: A proposta é realizar uma análise do filme *Saravah* (P. Barrouh, Brasil, 1969) tentando discorrer sobre alguns recursos cinematográficos utilizados no audiovisual para representar a música e os músicos. Ao observar alguns momentos particulares do filme, ficam expostos alguns recursos do audiovisual como mediador, as interpretações musicais, e a forma em que estas interpretações e seus intérpretes trabalham como "canais". Se observa na representação musical os dados ao redor da música que permitem-nos acumular "camadas interpretantes", e especialmente a ideia da mediação como uma força que move a vida, a natureza. Como conclusão, se propõe entender essa força que movimenta a natureza como um resumo da característica principal do filme, neste caso sobre todo do objeto do filme: a música popular brasileira.

Palavras chave: Camadas interpretantes. Documentário musical. Mediação semiótica. Música no cinema.

Interpretant Layers. An approach to the representation of music in *Saravah* documentary

Abstract: The proposal is to make an analysis of the documentary *Saravah* (P. Barrouh, Brasil, 1969) aiming to describe some resources used in the film to represent the music and the musicians. In watching some particular passages of the film, came out some resources of the audiovisual as mediator, the musical performances itself, and the ways that the performers work as "channels". We´ll remark some information around music which allow us to build up "interpretant layers", and especially the idea of mediation as a force who moves the life, the nature. To finally, try to understand that force, as an abstraction of the main characteristic of the film, and in this case, mostly about the object of the film: the Brazilian popular music.

Keywords: Interpretant Layers. Musical Documentary. Semiotic Mediation. Music and Cinema.

Introdução

A proposta para este trabalho é realizar uma análise do filme *Saravah* (P. Barouh, Brasil, 1969), tentando discorrer sobre alguns recursos cinematográficos utilizados no audiovisual para representar a música e os músicos. Uma das primeiras observações que eu gostaria de colocar é que em geral, tanto nas entrevistas como na filmagem dos músicos tocando, os traços da câmera são muito movimentados. Fica evidente que se trata de uma câmera na mão, que usualmente percorre os elementos se aproximando e se afastando, mas com a instabilidade própria de uma câmera portátil que está captando uma realidade que não foi programada para ser filmada, mas que está sendo descoberta. Ainda destaco como essa instabilidade também não tenta ser dissimulada na montagem, mas até parece acentuada. Constantes cortes no eixo e movimentos de câmera irregulares, e até algumas pancadas da mesma câmera com objetos da cena revelam isto. Estes recursos fazem o meio evidente (a filmagem e a montagem neste caso). Aliás, este fato é acentuado com a constante presença do diretor nos planos, que em algumas ocasiões a montagem coloca intencionalmente. Isto me faz arriscar a observação de que o que está acontecendo através dos elementos técnicos observados é que nós, os espectadores, ficamos quase que no mesmo lugar que o próprio diretor: somos espectadores curiosos por conhecer a música brasileira que a câmera alcança a registrar, e que quase conseguimos projetar-nos nesse mesmo espaço onde a câmera grava. Qualquer semelhança com alguma corrente cinematográfica, como também com o filme *Don´t look back* (1967, Pennebaker), que é proclamado como um exponente do Cinema Verité, seguramente não seja mera coincidência, mas por questões de extensão, nesta instancia não vou aprofundar nas possíveis relações com correntes cinematográficas para concentrar o analise nas questões que tratarei a continuação.

Além dos recursos técnicos. Sobre as execuções musicais no documentário.

A continuação, vou a analisar as execuções musicais em si, começando pelas de Paulinho da Viola, não porque sejam melhores ou piores que dos outros músicos que aparecem no filme. O primeiro que observo é que quando Paulinho canta e toca o violão com destreza e soltura, ele dirige seu olhar a Pierre. Inclusive sem entender o que Paulinho está cantando, seja porque o espectador que

assiste ao filme não domina a língua em que ele canta, ou simplesmente porque não consegue a entender suas palavras enquanto as canta, o que mais chama a minha atenção é que o músico está sendo muito expressivo com seu rosto. Esses gestos que não são literalmente explicáveis, constituem uma espécie de "fluxo do sentido que cresce e que permite entender – inclusive quando o que se entende é que não é possível (ou desejável) entender algo" (ANDACHT, 2014, p. 209. T.P.[1]). Neste caso, aparece como um indício de que há uma profundidade ou uma intenção no que Paulinho está fazendo, além da simples união das palavras e a música. Sobre isto o próprio Peirce diz que "narrar uma história, atuar em um palco, não consiste tão somente em repetir palavras, em emitir uma série de sons ou réplicas (PEIRCE, apud ANDACHT, 2012, p. 11 T.P.). Detalhes como estes, que estão além da própria execução musical, chamam nossa atenção muito mais que outras questões técnicas da própria execução. O fato é que na cena que estamos observando, Paulinho está tentando responder à pergunta que Pierre fez pra ele alguns segundos antes: Pierre pede para Paulinho "se você poderia me dizer a importância da escola de samba e da função das suas tradições". Mas, como responder a uma pergunta assim sobre um fenômeno cultural das dimensões do que está se falando? Paulinho vai dar uma resposta breve, que sem dúvida tem sentido, mas que o seu sentido vem sendo reforçado pelo desenvolvimento anterior do documentário, e sobretudo pelas músicas que a continuação o próprio Paulinho cantará com entusiasmo.

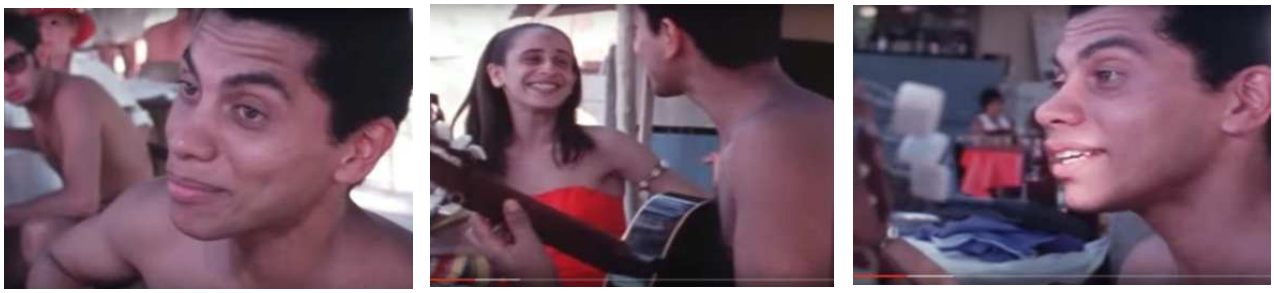


Figura 1: Fotogramas do documentário *Saravah*. Cena da mesa. Paulinho e Bethânia cantam.
Fonte: Saravah.

Ao observarmos o inicio do documentário percebemos que começa com alguns planos gerais do carnaval do Rio de Janeiro, onde não conseguimos identificar nem nos identificar com nenhuma

[1] Na sequencia: "tradução própria"

pessoa em particular, são imagens coloridas acompanhadas de música de um samba instrumental. Até que a câmera começa a captar alguma dançarina em particular, e logramos apreciar seus rostos, cujas expressões combinam a concentração na dança com alguns sorrisos. Nesse momento do documentário, a música vai virar, para começar outra música de samba, mas agora cantada. E as palavras que ouvimos cantando são: "É melhor ser alegre que ser triste..." Vestida com imagens que parecem evidentemente alegres, a letra da música (em conjunto claro com o acompanhamento instrumental), reafirma a alegria, mas sempre implicando a tristeza. Aqui pode acontecer o que CHION (1993) denomina como verbocentrismo no cinema, que vem a destacar como qualquer espectador, quando ouve uma voz em meio de outros sons que não sejam vozes, o que mais vai captar sua atenção vai ser a voz, e particularmente o que ela está dizendo. E esse sentido que surge da voz, mais precisamente do verbo que a voz fala, "estrutura a visão" do espectador gerando um novo sentido ao audiovisual, que Chion denomina como "valor acrescentado" (CHION, 1993, p. 16-19). Neste caso, a partir do que está dizendo a lírica da música, vamos a significar todas essas imagens entendendo e assumindo que sempre por trás de toda essa alegria que estamos observando, está implícita a tristeza: como se efetivamente alegria e tristeza sejam duas faces de uma mesma moeda.



Fig 2_Fotogramas do documentário *Saravah*. Carnaval do Rio de Janeiro.
Fonte: Saravah.

Uma vez que chegamos ao momento do filme em que aparece uma mesa onde se acham entre outros o diretor do filme, junto com Paulinho e Maria Bethânia, Pierre formula a pergunta mencionada. Até esse momento, temos visto e escutado algumas músicas relacionadas com as origens do samba, onde se fala das raízes africanas que no Brasil tomaram forma no Candomblé e na Macumba. Mas será precisamente depois desta pergunta que aparecem novamente as imagens do

carnaval, que agora voltam com outra força, pois agora estas imagens têm algo mais de informação que se agrega para sua interpretação, porque Paulinho falou parte da história das escolas do samba. E a continuação, coincidindo com o que se cantou no começo do documentário onde também se falava "...mas pra fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza senão não se faz um samba não..." Paulinho vai seguir tocando outros sambas de tristeza e alegria. Mas agora, se eu não conhecia nada dessa música, tem se adicionado novas camadas de informação ao meu entendimento. Andacht (2012) refere a estas camadas como "camadas interpretantes"[2], informação que no caso da música tem a ver com a contextualização histórica, os músicos e as composições que influenciaram ou tomaram a obra como referência, os costumes do público receptor, etc., dados que mudam a fruição do fenômeno no espectador. Elementos estes que geralmente se acham em toda análise etnomusicológica de qualquer fenômeno estudado, e que observamos neste caso, que a própria semiótica peirceana parece prever de forma abstrata.

Sobre o músico intérprete.

Para aprofundar ainda mais no alcance que tem o conteúdo do audiovisual, gostaria destacar o momento quando Paulinho vai apresentar uma nova música e antes de faze-lo esclarece "…esta música não é minha não…" Aqui acontece uma nova significação não só do que ele vai cantar a continuação, mas de tudo o que enxergamos e escutamos até esse momento. Com exceção da música cantada por Baden Powell sobre Iemanja ("Canto de Iemanja"), todas as músicas que ouvimos no documentário até esse momento não tinham autor (e entendo que o fato de não ter sido o próprio Baden Powell quem apresenta a música como sua, mas é Pierre quem solicita a Baden que toque "essa música sua", neste caso resulta significativo para o que tento explicitar), tanto Paulinho como os outros músicos eram sobretudo "o canal" mediante o qual a música chegava até nós; se as músicas eram deles ou não, não importava: "os signos musicais são isso que nos permite ser e sonhar de algum modo em algum lugar mas que nunca nos pertencem totalmente" (ANDACHT, 2014, p. 221 T.P.). A citação surge precisamente do comentário de um músico uruguaio chamado Mauricio Ubal, falando de uma música de sua autoria que chegou a ser um "hit" (um sucesso) no Uruguai. Mauricio Ubal expressa no documentário *Hit* (ABEND, LOEFF, 2008), que é objeto de análise no citado trabalho

[2] "Capas interpretantes" (T.P.)

de Andacht, algo que a semiótica procurou investigar desde sempre: " e quando se grava ["A redoblar"] foi realmente uma cosa muito impactante, evidentemente havia um momento e uma cosa que por lá… a nós nos tocou ser os canais" (ANDACHT, 2014, p. 221 T.P.).

Este tipo de visão sobre uma obra musical que de uma forma ou outra é alheia ao autor, pode se observar em outros autores como Béla Bartók. Quando Travassos (1997) fala da obra deste autor, menciona que

> ... percebe-se que seu objeto não era o modo de vida dos camponeses, mas estilos de música que emanavam das comunidades como uma espécie de secreção. Os homens de carne e osso com quem conversava eram transmissores e receptores de algo que os ultrapassava, a música camponesa. (TRAVASSOS, 1997, p.140)

E entendo que é precisamente o que observamos ao ver a Paulinho e aos outros músicos tocar no documentário: nós, como espectadores, nos aproximamos ao samba primeiro por seus intérpretes. Depois, entendemos que algum desses intérpretes são também compositores. Mas a música é um fenômeno que os ultrapassa a eles. Isto fica evidenciado na conversa previa à pergunta mencionada anteriormente entre Pierre e Paulinho: enquanto olhamos na tela a Paulinho e Maria Bethânia sentados próxmos (o que permitiria dizer que dá mais valor e validade ao discurso de Paulinho), o próprio Paulinho diferencia seu trabalho daquele que faz ela, e se define a si mesmo como um meio desde o qual o samba se desenvolve: "… o trabalho da Bethânia é uma outra escola … uma outra formação, com novas proposições … agora o meu compromisso… não sei se você sabe, eu sou compositor de escola de samba…", e em seguida Paulinho pergunta ao diretor se ele sabe o que isso significa. Pergunta que também o próprio documentário está tentando responder.

"As canções populares são o sustento material da consciência de conexão" (ANDERSON, *apud.* ANDACHT, 2014, p. 207 T.P.). Embora Andacht utilize a citação para aplica-la especificamente às músicas do documentário *Hit* que é objeto de sua análise, entendo que a afirmação é aplicável à música num sentido geral, qualquer que seja o nível de popularidade que elas atinjam. Então, pelo que foi visto até o momento, Paulinho tem sido sempre um canal, e o fato de que as músicas que ele tocou ou tocará mais adiante sejam de sua autoria, não muda a visão que temos dele como canal, que precisamente aponta ou trabalha desde essa "consciência de conexão". Notemos que ele mesmo vai descrever o carnaval precisamente como um fenômeno feito por três mil pessoas para milhares de pessoas. O fato de que ele seja também autor só agrega outra nova camada de informação à recepção de ele como signo de esse objeto (daquela outra coisa) que é o samba, ou a música popular

brasileira em um sentido mais amplo, que está determinando um efeito sobre quem assiste a esta interpretação. “O signo é qualquer coisa que está determinada por alguma outra coisa, a qual chamamos seu objeto, e assim determina um efeito sobre uma pessoa. A dito efeito eu o chamo seu interpretante e este último vem determinado pelo anterior." (PEIRCE apud. SANTAELLA, 2001, pág. 5 T.P.)

Encontramos assim que Andacht (2012) fala de "fator do futuro na mediação narrativa", que surge principalmente da visão de Peirce sobre a mediação como um ato de apontar a um alvo, onde se observa a influencia do futuro no presente mediante a ação da mente que antecipa um objetivo (ANDACHT, 2012, p. 5). É que, acaso o fato de cantar uma música, de se apropriar dela pelo fato de se aprender seja sua lírica ou seja seus momentos mais importantes, ou de forma de participar da música com alguma forma de expressão corporal, não se trata disso mesmo, de apontar a um alvo? Enquanto canto ou participo com o corpo de um fenômeno musical repasso e dou sentido a meu passado, estou ao mesmo tempo dando sentido ao presente e sobretudo às ações futuras. Porque assim como as ações passadas, que talvez foram em muitas ocasiões até questionadas por não ter senso, cobram sentido neste novo momento de mediação (musical neste caso), gerando uma nova certeza de que as ações futuras que podem não ter muito sentido no momento em que se realizam, também podem ter no futuro sua instancia de significação onde tomaram novamente sentido. E aqui é que cabe a afirmação de Andacht "é menos importante o ontem evocado que o amanhã imaginado e projetado " (2012, p.8).

Mas não é só a música que cumpre com esta tarefa de apontar a um alvo, o próprio documentário também faz. Precisamente o que temos feito é analisar dois processos de significação: 1_ a execução musical como tal; 2_ o audiovisual que, neste caso, representa execuções musicais. Assim, se nos centrarmos novamente no audiovisual como tal, devemos ter em conta que quando em 2021 assistimos à reprodução do mesmo, chegamos sabendo que tem sido filmado no ano 1969, que seria o tempo quando estes artistas estavam alcançando o alto nível de popularidade que gozaram e que gozam inclusive atualmente. Pois precisamente este fato também não é menor em isto de projetar ao futuro: é possível colocar-se nesse lugar da história e projetar o futuro que esperava a eles, porque eles mesmos eram nesse momento uma expressão de futuro.

Mas ainda tem mais nisto da projeção para o futuro. ANDACHT e MICHEL (2007) reflexionam sobre o cinema como mediação e chegam a formular que uma obra audiovisual pode ser

entendida

> Como um genuíno ensaio ou ´fábula simbólica´ sobre a trama identitaria, (...) o âmbito do entretenimento audiovisual habilita a seu público a elaborar interpretativamente - perlaborar é o termo freudiano proposto por Ellis (1996) - dúvidas e conflitos... (ANDACHT, MICHEL, 2007, p. 2).

Para o caso estudado, o audiovisual me permite como espectador afirmar a existência do samba, e se não conhecia nada (ou muito pouco como é meu caso) sobre os autores brasileiros que aparecem no documentário, depois de assistir ao filme, posso precisamente "perlaborar" alguma questão sobre o assunto em si do samba e de seus autores. Posso compartilhar com outros colegas reflexões em torno ao fenômeno, e neste caso sobre todo, observo com fascinação as formas em que a música e os músicos se geram e regeneram num processo de mutua interpenetração e relacionamento constante. Desde este lugar, projeto ao futuro: observando a Paulinho intérprete de obras de "homens - canais" que precederam a Paulinho, mas também autor de novas obras, eu posso projetar novos intérpretes-autores, sem importar o ano em que assista ao filme, pois faço isto desde o lugar em que sé que a natureza, por sua própria força, sempre gera novos canais para se manifestar. Assim também posso projetar outros possíveis documentários de estes ou outros músicos.

Uma breve conclusão

O título do filme não aparece explicado na edição em DVD que eu tive acesso. Quando se faz uma pesquisa rápida, o termo escrito com "h" no final só aparece como una "marca acunhada" por Pierre Barouh ("*...a récord label founded by...*")[3]. Enquanto que para o termo escrito sem "h" aparece relacionado com rituais de candomblé ou umbanda. E a explicação que se da do termo, mostra que *SA seria* "Força, Senhor —*RA*— Reinar, Movimento —*VÁ* —Natureza, Energia. Saravá seria então a força que movimenta a natureza. Esse termo parece ser um mantra que pode fixar ou dissipar determinadas vibrações, não sendo, portanto aconselhável pronunciá-lo sem a devida necessidade.

Sem tomar estas referencias como absolutas, mas sim como sugestões, eu pergunto: "força que movimenta a natureza", acaso não é o que, segundo os autores aqui trabalhados, a semiótica de Peirce está querendo explicar? O documentário apresenta uma visão resumida do desenvolvimento

[3] https://pt.wikipedia.org/wiki/Sarav%C3%A1

do samba e de algumas vertentes que deste estilo surgem, exemplificada em alguns de seus principais exponentes. Primeiro, a apresentação do desfile de carnaval. Na sequencia, será a través de Pixinguinha e João da Baiana que vemos o samba na sua forma mais parecida a aquele momento em que passava à legalidade, Paulinho, será como o ponto intermédio, enquanto que Baden Powell e Maria Bethânia serão aqueles que trabalham numa possível nova direção do samba. Trabalhando sobre a teleología peirceana, Andacht (2007) cita a Alexander (2002) que explica que "para que una tendência original se estabeleça, o que emerge de modo imprevisto lateral ou secundário respeito da direcionalidade tendencial precisa ser re-interpretado ao respeito de um novo propósito" (ALEXANDER apud ANDACHT, MICHEL, 2007, p. 37) E isto é o que acontece geralmente com as manifestações culturais populares, como o samba. Na conversa entre Paulinho e Pierre, o primeiro explica brevemente como a música surgiu em âmbitos marginais[4], precisamente desde a ilegalidade: a criatividade não está associada ao acaso puro, mas à criação de novas regularidades que estão como em uma matriz dentro do acaso, no universo (ANDACHT, MICHEL, 2007, p.17). Paulinho explica então que aqueles grupos que estavam na ilegalidade, com o tempo foram se organizando para ganhar um lugar na sociedade e se converter no movimento cultural com a força que ainda tem e que parece gozará por muito tempo. Seguindo o conselho de Wikipedia de não repetir o título sem a devida necessidade (isto sem tomar a Wikipedia de forma acadêmica, mas neste caso de forma cabalística poderia dizer), só acho importante destacar como este título do filme aparece apropriadamente como um resumo da característica principal do filme e, neste caso sobre todo, da música que o documentário representa.

Referências

ABEND, C., LOEFF, A. (Dirs.). *Hit.* [DVD]. Montevideo: Metropólis Films. 2008.

ANDACHT, Fernando, MICHEL, Mariela. El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico de la identidad humana. In: GARCÍA de MOLERO et. al. (Eds.). *Semióticas del Cine.* Maracaibo: Colección de Semiótica Latinoamericana. 2007. p. 23-40.

ANDACHT, Fernando. En pos de la identidad mítico-musical perdida: análisis semiótico y retórico del documental hit. Historias de canciones que hicieron historia. *Discurso y comunicación.* Editores:

[4] Isto que explica brevemente Paulinho está claramente explicado no capítulo dedicado ao samba, "Getulio Vargas: Música popular, produto e propaganda", do livro de Tinhorão (1998) *História social da música popular brasileira*.

(CLACSO) PPGCOM (USCS) p. 206-223. 2014.

ANDACHT, Fernando. Una puesta en escena de la mediación narrativa_ El documental Jogo de Cena como espacio experimental. *Mediálogos,* Vol. 2, nº 1. Universidad Católica del Uruguay. Montevideo. 2012.

BAROUH, Pierre. (Dir). *Saravah.* [DVD]. Brasil. 1969.

CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona: Paidós. 1993.

SANTAELLA**,** Lucía. ¿Porqué la semiótica de Peirce es también una teoría de la comunicación? *Cuadernos de la Facultad de Humanides y Ciencias Sociales*, Univ. Nac. Jujuy. n.17 San Salvador de Jujuy, nov. 2001

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* Editora 34. Brasil. p. 289-304. 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.* Funarte; Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1997.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

DOIS IRMÃOS: RELATO DE UM ENCONTRO CINE-ETNOGRÁFICO

GT "ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPETIVAS"

Yuri Prado (Universidade de São Paulo)
yuri_prado@yahoo.com.br

Resumo: Tendo como estudo de caso o documentário "Dois Irmãos", cujo tema é o Caruru de Cosme e Damião realizado pela família Valverde no restaurante Soteropolitano, procuro ressaltar a importância e as implicações de uma participação ativa do(a) etnomusicólogo(a) em todas as etapas do processo de confecção de um filme etnográfico.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Audiovisual. Biografia.

Two Brothers: account of a cine-ethnographic encounter

Abstract: By using the documentary "Two Brothers" as a case study, I intend to emphasize the importance and the implications of an active participation of the ethnomusicologist in all the stages of making an ethnographic film.
Keywords: Ethnomusicology. Audiovisual. Biography.

Introdução

Em minha pesquisa de pós-doutorado *Eu faço o meu tempo: etnografia do fazer musical íntimo*, atualmente em desenvolvimento no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo[1], estudo o fazer musical de Julio Valverde, compositor e cozinheiro baiano radicado em São Paulo. O termo *íntimo* aqui utilizado é entendido em duas dimensões: individual, referente a processos solitários de composição e performance; e local, que diz respeito ao ambiente no qual suas obras são criadas e apresentadas a um grupo restrito de pessoas. Essa última dimensão é especialmente importante, visto que a pesquisa está ligada ao Projeto Temático FAPESP *O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia*, que procura investigar como o musicar, entendido por Small (1998) como qualquer forma de engajamento com a música, é capaz de construir uma localidade e ser construído por ela (REILY, 2021).

Antes da pandemia de Covid-19, o local preferencial para o fazer musical de Julio Valverde

[1] Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de estudos (processo n. 19/27545-3) que possibilitou a realização deste trabalho.

era o Soteropolitano, restaurante de sua propriedade dedicado à culinária baiana[2]. Uma característica marcante desse estabelecimento é o fato de ele não ter se limitado à função de preparo e comércio de refeições: em primeiro lugar, Julio Valverde fez dele o seu espaço para a composição de suas músicas, em uma sala preparada para esse fim. Além disso, o Soteropolitano possuía um calendário regular de atividades culturais, como a Confraria do Soteropolitano, evento gastronômico-musical realizado a cada primeira terça-feira do mês, e o Caruru de Cosme e Damião, festa realizada no dia 27 de setembro em homenagem aos santos católicos gêmeos, ao orixá Ibeji do candomblé ioruba (o nkisi Vunji do candomblé banto) e às crianças.

O Caruru de Cosme e Damião do Soteropolitano é tema do documentário *Dois Irmãos*, produzido por mim com o apoio do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)[3]. A escolha dessa festa como tema do documentário se deu por diversas razões: sua importância para a família Valverde, por ser ao mesmo tempo o cumprimento de uma promessa familiar e a manifestação de uma religiosidade tardia; sua capacidade de afirmação de uma identidade baiana em um contexto de migração, fundamental para a criação de um "lar longe do lar" (LARA, 2005, 14); o seu exercício de uma atitude antiutilitarista, antagonista ao *homo oeconomicus* (GODBOUT, 1998), por meio do oferecimento gratuito de refeições, doces e presentes; e por representar especialmente bem a ideia de localidades como "estruturas de sentimentos" (APPADURAI, 1996, 81), que necessitam de esforço para serem mantidas pelos membros de uma comunidade, especialmente em épocas de crise social, como a atual pandemia de Covid-19.

Em meu artigo mais recente (PRADO, no prelo), faço uma análise dos aspectos rituais do Caruru de Cosme e Damião do Soteropolitano, assim como de sua capacidade de afirmação identitária. Levando em conta a temática do GT *Etnomusicologia Audiovisual: usos e perspectivas*, abordarei em minha comunicação o processo de confecção do documentário *Dois Irmãos*.

Dois Irmãos

Embora o mês de outubro de 2020 seja a data oficial de início da minha pesquisa de pós-

[2] De 1995 a 2012, o Soteropolitano funcionou na Vila Madalena. Em 2013, o restaurante se mudou para a Vila Romana, onde permaneceu até 2020. Em 2021, com a pandemia de Covid-19, Julio Valverde se viu forçado a romper o contrato de aluguel com o espaço que abrigava o Soteropolitano e passou a cozinhar em sua própria casa, no sistema de entregas em domicílio.

[3] O documentário está disponível no seguinte link: https://youtu.be/yeOU-Xut4_Q

doutorado, o trabalho etnográfico com Julio Valverde, com quem tenho uma relação de amizade de mais de 15 anos, teve início no ano de 2018. Naquele ano, Julio manifestou a ideia de escrever um livro de memórias baseado nas ruas onde morou. A partir deste dado, sugeri que fizéssemos encontros gravados em áudio e vídeo, nos quais trataríamos de aspectos relativos à sua trajetória de vida e ao seu fazer musical. A pesquisa de pós-doutorado é, portanto, fruto de uma confluência de interesses do pesquisador e do interlocutor, fundamental para a realização do pacto etnográfico, pois, como afirma Gonçalves (2012: 23), "é no sentido de partilha que a biografia se encontra com a etnografia. A possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre etnógrafo e nativo".

Uma característica fundamental do encontro etnobiográfico é sua capacidade de desencadear um processo de conhecimento – ou, melhor, de construção – de si por parte daquele que narra sua história de vida:

> A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade, operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do *self*. Neste momento de experiência compartilhada, as pessoas podem experimentar assumir determinadas caracterizações e estereótipos, construindo uma personagem marcada por traços eminentemente sociais (Gonçalves, 2012, 25).

Se somarmos ao encontro etnobiográfico a presença de uma câmera, com sua capacidade de eternização de falas e gestos – assim como, vale mencionar, de manipulação, distorção e deturpação pelo cineasta (NICHOLS, 2010, 187) –, certamente teremos uma intensificação desse processo de ambivalência entre pessoa e personagem, já que, como aponta Marquis,

> embora a manipulação fílmica e a mediação inevitavelmente desempenhem um papel na construção de imagens não-ficcionais de pessoas e eventos do mundo real, o mesmo acontece com as ações e reações das pessoas que incorporam a si mesmas (ou, com menos frequência, incorporam outras pessoas) na tela (2013, 18, tradução minha).

Durante dois anos (2018 e 2019), fiz encontros regulares com Julio Valverde, além de encontros pontuais com Deborah Valverde, sua esposa, e Neide Silva, a funcionária mais antiga do Soteropolitano. Entretanto, como afirmado anteriormente, minha relação de amizade com Julio Valverde foi iniciada muito tempo antes do trabalho de campo propriamente dito e, graças a ela, pudemos compartilhar muitos momentos em que conversávamos sobre os mais diversos assuntos, tocávamos violão e trocávamos impressões sobre suas composições, algumas das quais eu tive o privilégio de ouvir em primeira mão. Assim, quando começamos a registrar nossos encontros, eu

mesmo me ocupei da captação de áudio e vídeo, de modo a não alterar demasiadamente o *modus operandi* de nossa relação de amizade com a eventual presença de profissionais do audiovisual no Soteropolitano (sem contar o alto custo financeiro envolvido na filmagem de um grande número de encontros). Embora essa escolha tenha exigido uma atenção redobrada de minha parte com relação à parte técnica da captação, ela permitiu que eu me adaptasse aos dias e horários variados dos nossos encontros; que eu experimentasse diferentes enquadramentos de câmera na filmagem das entrevistas e do espaço físico do Soteropolitano; e, acima de tudo, que eu tivesse uma grande liberdade no estabelecimento dos roteiros de nossas conversas (os quais, obviamente, muitas vezes eram transgredidos). Nesse sentido, estou de acordo com Jean Rouch, que, ao defender que a filmagem devesse ser feita pelo próprio etnógrafo, afirmava que é ele "que realmente sabe quando, onde e como filmar – em outras palavras, como dirigir" (1974, 40, tradução minha).

A partir de 2020, com a restrição de circulação de pessoas em decorrência da pandemia de Covid-19, as entrevistas com Julio Valverde passaram a ser realizadas virtualmente pela plataforma Jitsi. Ainda que tenha havido um estranhamento inicial com o novo formato de entrevistas, elas acabaram por se revelar fundamentais para a compreensão das implicações do confinamento no processo criativo de Julio Valverde, assim como dos dilemas envolvidos na realização de uma festa de Caruru na pandemia, já que, como mostra o documentário *Dois Irmãos*, Julio foi obrigado pela primeira vez, por conta da redução da renda do Soteropolitano, a vender os pratos do Caruru ao invés de ofertá-los[4].

Além das entrevistas, pude filmar as edições da Confraria do Soteropolitano e das festas de Caruru realizadas nos dois anos de trabalho de campo. Nos registros da Confraria, utilizei o tripé de modo análogo ao defendido por Margareth Mead no diálogo com Gregory Bateson (MEAD; BATESON, 1977): de uma certa distância, tentando obter uma visão global do evento, com o mínimo de intervenção na cena. Essa minha postura decorreu do fato de Julio Valverde exigir um silêncio absoluto durante os concertos da confraria; uma maior movimentação minha ou proximidade com o músico poderia quebrar a aura de sacralidade exigida por Julio. Já na festa de Caruru, a filmagem foi feita de maneira mais próxima do *cinema-verité* praticado por Rouch (1974): câmera na mão, imersão

[4] Vale lembrar que Julio Valverde só tomou a decisão de vender os pratos de caruru após ter obtido a permissão dos orixás (nkisis), transmitida a ele por Tata Kilonderu, líder do terreiro de candomblé banto Kyloatala.

na cena e atenção sensorial aguçada para as interações dos participantes[5]. Portanto, o tipo de performance (TURINO, 2008) de cada um desses eventos – *apresentativo* (quando há uma distinção clara entre músicos e plateia) no caso da Confraria, e *participativo* (no qual a distinção entre músicos e plateia é atenuada) no Caruru – teve implicações diretas na maneira como as imagens foram captadas.

A primeira tarefa da pesquisa de pós-doutorado, já como parte do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, foi a realização da transcrição de todo o material coletado nas entrevistas (mais de 50 horas de gravação) e a organização das falas em temáticas como autobiografia, intimidade, identidade, localidade, imigração, religiosidade, processos criativos, entre outras. Esse método de trabalho teve como objetivo traçar um panorama das questões agenciadas por Julio Valverde em seu processo de constituição do *self* no fazer autobiográfico, além de, sob um ponto de vista prático, mapear os assuntos merecedores de um estudo aprofundado e orientar a escrita de trabalhos científicos.

Entretanto, o material audiovisual registrado não seria usado somente como um *filme de pesquisa*, definido por D'Amico (2020, 41, tradução minha) como "uma compilação de dados audiovisuais coletados com uma câmera ou filmadora durante o trabalho de campo, com a finalidade de serem utilizados como dados etnográfico-musicais para pesquisa, análise e reestudo". Para a produção do documentário, seria necessário um processo de edição no qual os materiais brutos fossem organizados em um todo coerente, "de uma maneira não muito diferente de como macrounidades de texto escrito são usadas para a construção de uma etnografia convencional" (BAILY, 1989, 14, tradução minha). A organização das transcrições das entrevistas em temáticas acabou sendo essencial, portanto, não somente para a produção escrita, mas também para o processo de edição do documentário. No software Adobe Premiere Pro, os vídeos das entrevistas foram identificados de maneira equivalente à transcrição; da mesma forma, os registros das festas de Caruru foram organizados por enquadramento ou personagens (plateia, músicos, crianças, etc.).

A especial dificuldade de edição de um documentário é reconhecida por profissionais e estudiosos do cinema (BRICCA, 2018, xii), tanto por conta dos múltiplos sentidos que um

[5] No Caruru de 2018, contei com o auxílio de Thiago Faria na captação das imagens. No Caruru de 2020, reservado a membros da família Valverde, tive acesso ao Soteropolitano através do cumprimento de protocolos de segurança como o uso de máscaras e o distanciamento físico.

determinado *take* pode assumir dependendo de sua posição na estrutura do filme[6] quanto pelas questões éticas envolvidas no processo de transformação de pessoas reais em personagens (sem contar a mencionada transformação de cada indivíduo em personagem de si mesmo, resultante do encontro com o pesquisador e/ou diretor). Embora eu reconheça que a atuação de um editor externo poderia ter trazido contribuições relevantes para a construção da narrativa do filme – além de ter diminuído consideravelmente minha carga de trabalho –, tomei a decisão de realizar o processo de edição sozinho[7] tanto por conta da minha familiaridade com o extenso material bruto quanto por compartilhar da opinião de Baily (2004, 6, tradução minha), para quem "a edição é uma parte crucial da produção do filme etnográfico e deve ser realizada pelo antropólogo/diretor do filme e não por um editor externo". Da mesma forma, acredito que o(a) etnomusicólogo(a), por geralmente possuir grande experiência na prática musical, tem condições de se responsabilizar pela elaboração dos sons não diegéticos de determinadas cenas do filme, de forma que o *pathos* idealizado por ele ou ela seja plenamente atingido[8].

Registro, por fim, que os protagonistas do filme me deram total liberdade no processo de criação e tiveram uma reação positiva à obra na ocasião de sua estreia[9], não somente porque suas falas apareceram sem distorções, mas porque foram capazes de se surpreender com o olhar do outro sobre suas próprias histórias.

Considerações finais

Espero ter demonstrado, através do estudo de caso do filme *Dois Irmãos*, a importância de uma participação ativa do(a) etnomusicólogo(a) em todas as etapas do processo de confecção de um filme etnográfico, de forma que o produto final corresponda às experiências vividas no trabalho de

[6] A cena final do filme *Dois Irmãos*, por exemplo, foi registrada em um dos encontros com Julio Valverde em que não houve expediente no Soteropolitano. No contexto do filme, as luzes apagadas do salão ganham novos significados, na medida em que representam o que Julio chama de um "estado de inércia" gerado pelo confinamento, assim como a iminência do fechamento do espaço físico do Soteropolitano.
[7] Não posso deixar de mencionar as valiosas sugestões de edição feitas pela Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji, minha supervisora no pós-doutorado, quando apresentei a ela a primeira versão do documentário.
[8] Esse é justamente o caso da trilha instrumental (baseada na canção *Cosme e Damião*, de Roberto Martins e Ari Monteiro) que aparece nos minutos finais e nos créditos de *Dois Irmãos*, cujo arranjo e performance ao piano são de minha responsabilidade.
[9] O filme teve sua estreia na II Mostra Latinoamericana de Filmes Etnográficos, organizada pelo Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAVIS-UFRN) e realizada entre os dias 2 e 4 de setembro de 2021.

campo, ao projeto estético idealizado e ao acordo ético estabelecido com os indivíduos filmados. Espero ainda que o título do filme, que procura não privilegiar uma única denominação do arquétipo religioso dos gêmeos (evocado pelos protagonistas do filme não somente como Cosme e Damião, mas também como Ibeji, Vunji ou erês), reforce a importância da irmandade, cumplicidade e confiança entre etnomusicólogos(as) e interlocutores(as), especialmente necessária quando o que está em foco é a área mais sensível e íntima do ser humano: a sua história de vida[10].

Referências

APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In: _____. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.

BAILY, John. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, v. 31, n. 3, p. 3-20, 1989.

_____. *Film Guide for Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar*. Watertown: Documentary Educational Resources, 2004.

BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. New York: Routledge, 2018.

D'AMICO, Leonardo. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang AG International Academic Publishers, 2020.

GODBOUT, J.T. Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.13, n.38, p. 39-52, 2018.

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. Cap. 1, p. 19-41.

LARA, Francisco Damien. *Music, Memory, and the Re-constitution of Place: The Life History of an Ecuadorian Musician in Diaspora*. Dissertação de Mestrado. Florida State University. 2005.

MARQUIS, Elizabeth. Performance, Persona & the Construction of Documentary Identity. *Post Script*, v. 33, n. 1, p. 17–32, 2013.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. Margaret Mead and Gregory Bateson on the use of the camera in Anthropology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, n. 2, p. 78-80, 1977.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

[10] Agradeço à Profa. Dra. Alice Villela por ter me chamado a atenção para a ideia de irmandade no trabalho etnográfico.

PRADO, Yuri. Dois Irmãos: devoção e identidade baiana no Caruru de Cosme e Damião. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, no prelo.

REILY, Suzel. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 6, n.1, p. 1-21, 2021.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, n. 1, p. 37-44.

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

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

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

ENTEOGENIA E AUDIOVISUAL: PROCESSOS CRIATIVOS NA ETNOMUSICOLOGIA

GT "ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPECTIVAS"

Luiz Augusto Moura Ferreira (UDESC)
luizaugusto.mf@hotmail.com

Resumo: O conceito de enteógeno, criado por Wasson na década de 1980 como uma *manifestação interior do divino*, abriu debates para compreender a utilização de substâncias psicoativas em práticas rituais como tecnologias. Os desdobramentos sobre a administração e consumo dessas substâncias são vistos em áreas da etnobotânica, botânica, farmacologia, bioquímica e antropologia. No campo da música, a proposta investiga o enteógeno como um instrumento cognitivo pensado dentro de um processo criativo surgido entre a etnomusicologia e o audiovisual. A partir de um material etnográfico registrado na Barquinha Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte, em junho de 2018 em Rio Branco (AC), foi criado um audiovisual intitulado *DMT: Digital Music Transposition* que investiga a relação entre ayahuasca, cura e miração condicionada pela Dimetiltriptamina. A miração é o processo enteogênico da ayahuasca que é mediador na relação entre mente e ambiente entre seus praticantes, sendo ela parte do processo criativo da música (*salmos*) que surge entre humanos e espíritos durante o recebimento (*psicografia musical*). O audiovisual resulta da relação entre a ayahuasca, miração e a Dimetiltriptamina (DMT). Dados sobre o processo de criação foram distribuídos ao longo do texto, buscando os usos e perspectivas do vídeo etnográfico na construção de uma simulação da *miração* como um objeto artístico audiovisual.
Palavras-chave: Ayahuasca. Audiovisual. Performance. Amazônia. Acre.

Creative Processes In Enteogenics: DMT (Digital Music Transposition)

Abstract: The concept of entheogen, created by Wasson in the 1980s as an interior manifestation of the divine, opened debates to understand the use of psychoactive substances in ritual practices as technologies. The developments on the administration and consumption of these substances are seen in the areas of ethnobotany, botany, pharmacology, biochemistry and anthropology. In the field of music, the proposal investigates the entheogen as a cognitive instrument designed within a creative process that emerged between ethnomusicology and audiovisual. From an ethnographic material recorded at Barquinha Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte, in June 2018 in Rio Branco (AC), an audiovisual entitled *DMT: Digital Music Transposition* was created that investigates the relationship between ayahuasca, healing and miração conditioned by Dimethyltryptamine. Miração is the entheogenic process of ayahuasca that mediates the relationship between mind and environment among its practitioners, being part of the creative process of music (*Salmos*) that arises between humans and spirits during reception (musical psychography). The audiovisual results from the relationship between ayahuasca, miração and Dimethyltryptamine (DMT). Data on the creation process were distributed throughout the text, seeking the uses and perspectives of ethnographic video in the construction of a simulation of the *miração* as an audiovisual artistic object.
Keywords: Ayahuasca. Audiovisual. Performance. Amazon. Acre.

Enteógeno e Enteogenia

O conceito de enteógeno surge na relação entre o consumo de substâncias (sendo psicoativas ou não), processos rituais e tecnologias espirituais[1]. Os estudos iniciais sobre práticas enteogênicas, iniciados Gordon Wasson e Albert Hofmann na década de 1980, passaram a observar os enteógenos como tecnologias divinas (HOFMANN e WASSON, 1980; WASSON 1981). Portanto, categorizar o que "seria" tecnologia dentro de rituais (e práticas) com enteógenos nos levaria mais a uma análise de um resultado do que necessariamente o entendimento de um processo, que é parte investigativa deste trabalho.

Lançarei algumas questões importantes para compreendermos a dimensão dos enteógenos em processos criativos e a sua influência no processo evolutivo do cérebro humano. Afinal, como conseguimos construir e administrar esses conhecimentos sobre os enteógenos? Qual a importância dessas substâncias na construção do pensamento, da arte, da ciência e da vida humana?

A relação entre música e enteógenos é antiga e pode nos ajudar a compreender como essas substâncias estão sendo administradas ao longo dos séculos. Acácio Piedade[2] em sua análise sobre o processo criativo musical das flautas sagradas dos *Wauja* observa que os *kawokatopá*, fumadores de *iatamá*, são "clariaudientes" (PIEDADE, 2004). Em contraposição aos pajés *iakapá* que são clarividentes e **enxergam** o mundo espiritual, a "clariaudiência" dos *kawokatopá* **escutam** o divino (os *apapaatai*), dessa forma "a percepção musical apurada é um dos aspectos principais em um mestre de flautas: ouvir uma peça e memorizá-la, podendo reproduzi-la depois, é uma capacidade analítica saliente dos mestres". (PIEDADE, 2004; P. 83)

Acrescento na análise de Piedade a possibilidade de estendermos a "clariaudiência" para o mundo *Plantae*: o reino das plantas. Nesse sentido, cada Enteógeno é composto por regras, tabus, cosmologias e técnicas administrativas geridas pelo som, portanto, a enteogenia pode ser pensada como uma teoria do conhecimento de determinado enteógeno. No caso do uso de plantas enteogênicas

[1] Importante pensar que espiritualidade aqui não é pensada somente como sistemas de panteões de divindades, folclore, cosmogonias e ao ectoplasma. Nessa análise a espiritualidade é pensada como um processo cognitivo, artístico e científico (HUFFORD, 2010). Dessa forma, a "tecnologia" pode ser pensada como o domínio e técnica da administração do Enteógeno.

[2] A pesquisa de Acácio Piedade foi realizada entre povos Tukano do noroeste da Amazônia e posteriormente com os Wauja na região do alto Xingu. Durante a sua estadia no campo Acácio Piedade viveu cerca de um ano entre as etnias indígenas citadas.

as regras podem variar de acordo com o seu contexto, pois cada enteógeno tem o seu processo de criação e seus protocolos de *dosagens* muitas vezes construído colaborativamente entre espíritos, plantas e humanos; mais a frente retornarei a esse tema.

Para Tiago de Oliveira Pinto qualquer grupo ou população etnicamente ou historicamente heterogênea pode dar origem, ou não, a música transcultural. A transculturalidade pensada por Tiago de Oliveira Pinto observa a mutua participação e seleção crítica de elementos musicais de grupos colaborativos. Além disso, o desenvolvimento funcional, estrutural e temático dos componentes musicais são elementos primários num processo transcultural (PINTO, 2018; P.10). Poderíamos pensar que no caso de uma "Música enteogênica" o processo transcultural ocorre entre espécies, principalmente com as plantas, e não somente humanos; uma possível categoria de "clariaudiência transcultural".

As plantas foram objetos de estudos para etnobotânica e para antropologia quando passaram a estudar povos ameríndios em sua totalidade. Na América do Sul, Daniel Vidart nos anos 2000 via na folha da *coca* a importância dela na consolidação de sociedades e grupos sistematizados nos Andes. Para Vidart a relação entre a folha da *coca* e a geografia montanhosa dos Andes o ajudaria a saber "quem são" esses povos plurinacionais andinos (VIDART, 2000). Vou além em dizer, porém observando Vidart, que uma Enteogenia da *coca* construída por nações andinas observava a planta como uma tecnologia capaz de perpetuar da vida humana em grandes altitudes. A *coca* está presente na vida andina: no café matinal com chá, no trabalho sendo mascado e na respiração vista na musicalidade das flautas andinas dos festivais *Inti Raymi* e da Virgem de Carmen em Cusco, no Peru.

Na América do Norte, Wasson estudou cogumelos e plantas em processos rituais a partir ano de 1927 onde fez diversas viagens para Catskill Mountains, nos EUA. Alguns anos depois, em junho de 1955, ele vai ao México com sua esposa, também pesquisadora Valentina Wasson, e transcreve experiências sobre a utilização dos cogumelos *Psilocybe mexicana* conhecidos como os *cogumelos da imortalidade* (WASSON, 1968). Em setembro do ano de 2007 o termo foi incluído no Dicionário Oxford de Inglês na lista de palavras significando como a *manifestação interior do divino*.

Kenneth ao visitar o trabalho de Wasson observa que a utilização de plantas pensadas como tecnologias podem ser entendidas como "instrumentos cognitivos" na medida em que o enteógeno se torna um mediador entre a mente e o ambiente (KENNETH, 2002). Interessante que a análise de Kenneth abraça áreas da educação e observa que em muitos casos a utilização de enteógenos colocou

em dúvida o que seria o "mundo real" para a pedagogia tradicional. A partir desse questionamento é possível estabelecer formas de superação dessa realidade e propor os enteógenos como um instrumento cognitivo na busca de uma inteligência existencial[3] (KENNETH, 2002; P. 15).

Observando Wasson e Kenneth proponho pensarmos daqui em diante o conceito de *Enteógeno* não somente como uma *manifestação interior do divino*, mas principalmente como um "instrumento cognitivo"[4]. Para isso utilizarei a célebre narrativa do *Peiote* no livro *A Erva do Diabo*[5] de Carlos Castañeda mediado pelo Xamã *Don Juan* (CASTAÑEDA, 1968). Durante a sua enteogenia no *Peiote* mediado por *Don Juan*, Castañeda estava interessado mais em busca de respostas do que necessariamente o entendimento de um processo, portanto, Castañeda teve uma *Experiência Guiada*. Classifico esse termo ao entender que uma experiência enteogênica orbita um desejo central, como por exemplo, alcançar alguma cura. Porém, é importante dizer que ela pode deixar outros elementos importantes do processo enteogênico na margem de uma enteogenia, como os modos de preparação dos materiais elementais, arte, cosmologia, ancestralidade e até mesmo a sociabilidade.

Vejamos como Christina Callicott observa a música por grupos vegetalistas Peruanos (CALLICOTT, 2017). Para ela o fenômeno sônico entendido como música é visto dentro do contexto vegetalista como um veículo comunicador entre naturezas. Callicott entende que "não se aprende medicina sem música [som]" (CALLICOTT, 2017; P. 2). Ao analisar o canto dos *Ícaros* ela observa que existe uma conversação musical entre indígenas e plantas no entendimento sobre os venenos e os remédios[6]. A ayahuasca[7] é um claro exemplo desse amplo repertório de plantas categorizadas como *plantas professoras* por povos indígenas da Amazônia.

[3] Kenneth Tupper utiliza a teoria das múltiplas inteligências revisada por Howard Gardner em 1999 na possibilidade de considerar as potencialidades cognitivas dos Enteógenos como instrumentos educacionais. Para Gardner a inteligência existencial envolve a mente e ambiente, e como o indivíduo se posiciona diante da realidade em que está inserido(a).

[4] Kenneth Tupper revistando McKenna (MCKENNA,1992) observou que o conceito de instrumento cognitivo foi postulado a partir da ingestão de substâncias psicoativas, como os cogumelos, e seu impacto no desenvolvimento do cérebro. Kenneth observa que muitas dessas substâncias podem ter influenciado no desenvolvimento cerebral de nossos ancestrais.

[5] Os trabalhos de Castañeda foram visitados posteriormente por Wasson na tentativa de entender a relação do *Peiote*, medicina e espiritualidade como tecnologia. (WASSON, 1972; 1973)

[6] Luís Eduardo Luna observa que o termo "*Ícaro*" surgiu da língua quéchua como "*ikaray"*, que significaria "soprar fumo para curar" (LUNA, 1992; P. 233). No entanto, Bernd Brabec de Mori observa que o termo *Ícaro* significaria "*ikarutsu"*, ou seja, "cantar". (BRABEC DE MORI, 2011)

[7] Acredita-se que ancestralidade da Ayahuasca tenha surgido antes mesmo dos Incas como medicina oficial e oráculo na organização política enquanto império. (BITTENCOURT, 2016; p. 165)

O processo enteogênico ocorre dentro de uma enteogenia. Becker observa que as experiências individuais com psicoativos são construídos coletivamente a partir do entendimento de *dosagem* alicerçada em três domínios essenciais: (1) *principais efeitos* tidos como os "resultados"; (2) os *efeitos colaterais* tidos como eventos de casualidade dentro de uma margem de erros sendo pré-concebida ou não; e (3) pesquisa *e comunicação* na qual envolve todo conhecimento concebido pela acumulação e experiencias minimamente sistematizadas. (BECKER, 1977; p.187)



Figura 1 Na parte superior temos os dados iconográficos por Wasson e Valentina Wasson durante uma pesquisa de campo com os cogumelos Psilocybe mexicana *e sua origem Asteca*. Na parte inferior, ambos recebendo instruções rituais sobre a *ritualização* dos cogumelos no norte do México.
Fonte: https://doorofperception.com/2015/04/r-gordon-wasson-seeking-the-magic-mushroom/

A partir dessa breve introdução sobre os Enteógenos e Enteogenia vamos entender como esses conceitos podem ser trabalhados dentro da Etnomusicologia e do Audiovisual. O processo criativo parte para uma análise do audiovisual *DMT: Digital Music Transposition* observando o processo enteogênico da ayahuasca (*miração*), a enteogenia do contexto da Barquinha, e a *Enteogenografia* como o resultado. A ideia buscou trabalhar a relação do contexto, das *dosagens* e a comunicação na tentativa de "simular" uma *miração* de forma digital. Antes de entrarmos nos parâmetros do resultado artístico vamos compreender a enteogenia da Ayahuasca, e em seguida, o processo enteogênico no audiovisual.

Ayahuasca e *DMT*

A Ayahuasca é uma bebida extraída da cocção de três elementos básicos: Água, Cipó (*Banisteriopsis caapi*) também conhecido como *Jagube*, e a folha Chacrona (*Psychotria viridis)* conhecida na Barquinha como *Rainha*. Dessa alquimia, ou melhor, dessa enteogenia nasce a Dimetiltriptamina (DMT) a molécula "chave" da *miração*. A variedade de fórmulas e formas de se utilizar a bebida são características únicas de cada grupo Ayahuasqueiro, portanto, as formas de se fazer o chá podem determinar as formas de fazer e ouvir música.

O Audiovisual *DMT: Digital Music Transposition* busca simular a experiência da *miração* através do som e imagem reorganizados utilizando a experiência com o enteógeno como parâmetro criacional. A proposta é estender o conceito de *miração* para além do simples ato de ver (mirar) formas. O centro dessa investigação é o resultado audiovisual que traz referências corpóreas capazes de recriar a experiência do processo enteogênico. Me refiro a uma *Enteogenografia da música* que pode ser entendida como uma técnica de transcrever a experiência da enteogenia utilizando o som como material primário.

O Contexto Ayahuasqueiro

O material etnográfico da *DMT: Digital Music Transposition* é resultante de uma etnografia do dia de São João do ano de 2018 que tradicionalmente a Barquinha faz desde a sua fundação. Quando nos referimos a música desse contexto estamos falando de política, divindades, mitos, celebrações dos nascimentos e dos funerais. O processo criativo musical da Barquinha é entendido como um resultado colaborativo entre mundos coexistentes e dimensionais. O mundo espiritual e material se encontram na *psicografia musical*[8] onde músicas são cantadas por espíritos e divindades que posteriormente são transcritas por humanos (GOULART, 2004). Essa característica da "clariaudiência" vista na música da Barquinha está presente também em outras religiões Ayahuasqueiras como o fenômeno do *Recebimento* presente na criação dos *Hinos* do Santo Daime e

[8] É importante registrar que o termo "Psicografia" é utilizado no Espiritismo kardecista como um processo de transcrição de mensagens do mundo espiritual para o físico, entre espíritos e médiuns. No contexto da Barquinha, que também têm em suas práticas rituais influências do Kardecismo como karma, Transmigração e reencarnação, o termo se faz adequado ao pensarmos que a música é resultante de um contato entre dois mundos. Sandra Goulart em sua tese de doutorado (GOULART, 2004) registra a recorrência do uso desse conceito por membros da Barquinha ao relatar sobre o processo criativo musical vistos nos *Hinários* de cura, instrução e romarias.

nas *Chamadas* da União do Vegetal (REHEN, 2007).

3. *Miração* via audiovisual: Digital Music Transposition[9] (DMT)



Figura 2 Abertura do Audiovisual DMT.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=U-D9TJg520g

A ideia central do audiovisual é entender a *miração* como um processo criativo a partir do som e de efeitos visuais como dissoluções e closes, capazes de recriar a experiência enteogênica e o contexto da enteogenia. Como dito anteriormente o contexto ritual da Barquinha invoca a ancestralidade em seus festejos conhecidos como os *bailados*, que são musicalmente ricos em historicidade e sacralidade, sempre envolvidos em muita magia e multissensorialidade. (LABATE e PACHECO, 2009; MERCANTE, 2015, REHEN 2016). A narrativa do audiovisual é feita através de sobreposições de imagens que muito se assemelha a experiência enteogênica, uma espécie de "embaraço da visão" que nos capacita enxergar para além da materialidade atômica. Esses efeitos visuais na qual chamo de *acordes de frames* foram distribuídos em três cenas:

(I) *A Igreja*: momento ritual onde os trabalhos geralmente começam pontualmente às 19 horas. As homenagens do dia foram para o santo católico São João e também para o Orixá Xangô. O *Salmo* cantado pelo *puxador* é a *Sagração do Firmamento* enquanto o fechamento de uma cortina azul vai se cumprindo em segundo plano. Esse *Salmo* sempre é cantado na abertura e encerramento de trabalhos de concentração e instrução dentro da igreja.

Ele foi recebido por Mestre Daniel em meados da década de 1945:

[9] O Audiovisual se encontra disponível para acesso no link https://www.youtube.com/watch?v=U-D9TJg520g

*"**Estou firme**, no culto santo. Que venho **com devoção**, Deus abençoe **as nossas preces**, [Responsorial:] **"da A...lma... ao co...ração"*** (Transcrição do áudio, 2018)



Figura 3 Plano sequencial da cena *A Igreja.*
Fonte: Acervo Pessoal, Barquinha – Rio Branco, Acre de 2018.

(II) *O Terreiro:* é o lugar onde as pessoas estão em contato direto com os guias espirituais. Lugar onde a mediunidade de possessão é trabalhada juntamente com outros(as) daimistas da casa. No momento de transição da cena da *Igreja* para o *Terreiro* um *puxador* canta "*Eu vi... um **cavaleiro de Ronda**...".* Esse *Salmo* é um relato de um encontro tido com o Orixá Ogum durante o seu *Recebimento*, ele invoca a presença de Ogum no terreiro para que guardem as pessoas durante todo o processo ritual que ocorre durante toda a madrugada.



Figura 4 *Acordes de Frames*, cena *O Terreiro.*
Fonte: Acervo Pessoal, Barquinha – Rio Branco, Acre de 2018.

É interessante lembrar que tanto no candomblé quanto na umbanda, o orixá Ogum sempre é invocado inicialmente nos trabalhos para que ofereça guarnição e "abra os caminhos" para boas

energias. Esse *Salmo* de invocação convida os *daimistas* para dançarem no terreiro e trabalhar a mediunidade durante horas de dança circular no *bailado*.

(III) *A Capela:* é onde o fundador da doutrina do Santo Daime, Raimundo Irineu Serra, descansa de sua jornada terrena. É um local de bastante peregrinação local e mundial, está localizada no bairro do Alto Santo na cidade de Rio Branco (AC). Eventualmente é possível haver alguma festividade no espaço, isso acontece somente em casos raros mais precisamente no dia de nascimento e morte de Irineu Serra (1892-1971). Nesta cena não existe "música" vista da mesma forma que nas cenas anteriores, mas a utilização de uma mensagem proclamada por um dos membros fardados da Barquinha. Esta cena cria um *fade out* "energético" da musicalidade da umbanda, do tambor-de-mina e do candomblé vista no *Terreiro*. Observem que o gesto realizado com a câmera durante a gravação foi circular e contínuo, buscando um resultado visual de 360º graus do espaço da *Capela* e possibilitar uma imersão visual melhor até o ultimo *blackout* que acontece depois de um *close* no portão.



Figura 3 Final da cena *A Capela*.
Fonte: Acervo Pessoal, Alto Santo – Rio Branco, Acre de 2018.

O conteúdo do Audiovisual distribuído nas três cenas foi pensado como um protótipo da forma sonata, já que cada trecho é feito para executar argumentos musicais específicos do conjunto da obra. Esses argumentos são tidos como característicos de cada seção (ritual) que seguem um percurso até um grande *blackout*. Dessa forma, os conteúdos das três cenas se dividem em quatro categorias que distribuem o material "enteogenográfico": (1) material conclusivo, (2) material expositivo, (3) material de desenvolvimento e (4) material de transição (HURON, 2012; P. 18):

(1) O material conclusivo busca transmitir os fins eminentes, ou que o mesmo pode ser esperado em breve. Esses elementos podem ser vistos e escutados no momento da transição de imagens e das cenas, sempre pensando a dissolução da imagem junto ao fade *out* do som.

(2) O material expositivo é visto nos *acordes de frames*. Huron diz que esse material apresenta

as ideias musicais básicas como melodias ou temas, e pensando nessa característica básica da música, cada cena pode ser pensada como uma melodia expositiva que dialoga com outras melodias sem perder sua centralidade expositiva. Os *acordes de frames* possibilitam resolver essa dissonância visual vinculando o olhar para diversas cenas que acontecem simultaneamente, mantendo o som em sua originalidade e linearidade, porém, transformando o olhar a partir da exposição de imagens.

(3) O material de desenvolvimento foi pensado na cena mais extensa que é o *Terreiro.* O registro mostra diversos instrumentos, possessões, roupas, e closes em gestos dos instrumentistas e daimistas no ritual. O desenvolvimento busca mostrar a variedade instrumental e timbrística presente no *bailado*, além da presença da Ayahuasca na performance musical (ritual) dos músicos presentes. *O Terreiro* carrega seus elementos expositivos, mas busca transmitir ideias próprias de um momento único cujas ideias musicais e visuais são variadas, fragmentadas e reorganizadas mediante ao desenvolvimento da narrativa.

(4) O material de transição são os jogos de blackout e dissolução que muito se assemelham com os materiais conclusivos, porém, eles não são pensados no final das cenas, mas sim no decorrer delas. Enquanto o uso de *fade out* combinado com os blackouts podem ser entendidos como conclusivos, já que encerram uma ideia sonora e visual juntos, o material de transição preserva o som e transfigura apenas o sequenciamento de cortes e blackouts. Na cena da igreja não houve a necessidade de *fade out* do som (exceto no final), essa função foi transferida para o movimento das imagens em blackout. As transições acontecem dentro das próprias cenas, e não entre elas.

Conclusão

Apresento esse resultado Audiovisual como uma *Enteogenografia da música* que observa a relação da técnica etnográfica aliada a dimensão do conceito de enteógeno. Nesse sentido é possível trabalhar artísticamente materiais etnográficos que tenham como origem processos enteogênicos, e que envolvam a música, a mente e o ambiente (enteogenia). A *DMT: Digital Music Transposition* busca no vídeo etnográfico o seu material primário para a recriação da *miração* aliada a técnicas de áudio e som observando o caráter etnomusicológico do contexto, e de seu potente impacto social. Em linhas gerais o audiovisual está se tornando cada vez mais democrático ao possibilitar o acesso à informação de povos e grupos sociais que utilizam sua música como territorialidades e memória.

É importante dizer que os Enteógenos também contribuíram, e contribuem, para o

aperfeiçoamento musical, tecnológico, social e mesmo político quando pensados como instrumentos cognitivos. Nas redes enteogênicas são negociados os afetos, as desavenças, as crenças, os remédios, os venenos e a fé. Durante o meu mestrado em 2018 realizei o registro audiovisual sem futuras intenções artísticas, o material estava centrado mais em uma análise laboratorial que buscava uma construção de dados mais robusta do que necessariamente de um documentário audiovisual. Revelo também o quanto a pesquisa pode transformar a nossa vida, principalmente as que envolvem enteógenos.

Estendo essa análise atualmente para o meu atual momento como pesquisador, que investiga a relação entre música e enteógenos dentro do documentário em etnomusicologia como gênero audiovisual. Os enteógenos são fontes de conhecimento que narram a história humana no planeta, o seu consumo e as suas práticas falam intimamente da nossa odisseia e do quanto aprendemos a nos relacionar uns com os outros, principalmente com a Natureza.

Vamos *Enteogenografar*?

Referências

ANTUNES, Henrique Fernandes. *A literatura antropológica e a reconstituição histórica do uso da ayahuasca no Brasil*". Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar, v.3, n.2, jul-dez. 2011. Pp.76-103.

BECKER, Howard S. *Uma Teoria da Ação Coletiva. In: Consciência, Poder e Efeito da Droga*., Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977. Pp. 181-205.

BITTENCOURT, Miguel Colaço. *A divinização e a Enteogenia das plantas: uma introdução para o campo drogas/cultura*. REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, 2016. Pp.162-197.

BRABEC DE MORI, B. *Tracing hallucinations: Contributing to a critical ethnohistory of Ayahuasca usage in the Peruvian Amazon*, in B.C. Labate & H. Jungaberle (eds.). The Internationalization of Ayahuasca. Zurich, 2011. Pp. 23-47.

CALLICOTT, Christina. *Comunicação entre espécies na Amazônia ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas*. Caderno de Leitura, nº71, Belo Horizonte, 2017.

CASTAÑEDA, Carlos. *A Erva do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

DOBKIN, Marlene de Rios; RUMRRILL Roger A. *Hallucinogenic Tea, Laced with Controversy:*

Ayahuasca in the Amazon and the United States, 2008.

GARRIDO, RG, SABINO BD. *Ayahuasca: entre o legal e o cultural. Saúde, Ética & Justiça*. 2009. Pp 44-53.

GOULART, SANDRA LUCIA. *"Contrastes E Continuidades Em Uma Tradição Amazônica: As Religiões Da Ayahuasca"*. São Paulo, 2004. 304 páginas. Tese De Doutorado Em Antropologia. Unicamp, Campinas.

HOFMANN, A. *LSD: My problem child*. American Anthropological Association. Vol. 35, Issue 2. New York, 1980. Pp 142–158.

_____, Albert; RUCK, Carl A. P.; WASSON, R. Gordon. *El Camino a Eleusis: Una solución lenigmade los mistérios*. México: Fondo de Cultura Economica, 1980.

HUFFORD, David. *Visionary Spiritual Experiences in an Enchanted World*, 2010.

HURON, David. *Música e Mente: Fundamentos da Musicologia Cognitiva*, Em Pauta, Vol. 20, 2012. Pp 34-35.

KENNETH, W. Tupper. *Enteógenos e Inteligência Existencial: Plantas Mestres como Instrumentos Cognitivos*, Revista Periferia Volume III – Número 2, 2002.

LABATE, Beatriz Caiuby e PACHECO, Gustavo. *Música Brasileira de Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

LUNA, Luís Eduardo. *Icaros: Magic melodies among the mestizo shamans of the Peruvian Amazon*, in J.E. Langdon & G. Baer (eds.), Portals of power. Shamanism in South America University of New Mexico Press, 1992. Pp. 231-253.

MCKENNA, T. *Food of the gods: The search for the original tree of knowledge*. New York, 1992.

MERCANTE, Marcelo S. Barquinha: *Religião Ayahuasqueira, afro-brasileira ou afro-amazônica?* PLURA, Revista de Estudos de Religião, v.6, n.2, 2015. Pp.100-115.

NARANJO, Plutarco. *El ayahuasca en la arqueologia equatoriana*. In: América Indígena, vol. XLVI, nº 1, 1986. Pp. 117-127.

PIEDADE, Acácio. *O Canto Do Kawoká: Música, Cosmologia E Filosofia Entre Os Wauja Do Alto Xingu*. Florianópolis, 2004. 254 páginas. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina. Introductory thoughts on Transcultural Composition. In Press: Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, 2021.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Music as Living Heritage: An Essay on Intangible Culture*. Berlin: Emvas,

2018. Pp. 175-185.

REHEN, Lucas Fonseca Kastrup. *Receber não é compor: Música e emoção na religião do Santo Daime*. Relig. Soc. v.27, no.2, Rio de Janeiro, dec, 2007.

_____, Lucas Fonseca Kastrup. *Texto e contexto da música no Santo Daime: Algumas considerações sobre a noção de "Eu"*. MANA, 2016. Pp.469-492.

VIDART, Daniel. *Un vuelo chamánico*: *Coca, cocales y coqueros en América Andina*, Bogotá, 2000.

WASSON, R. Gordon. *The divine mushroom of immortality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

_____, R. Gordon. *The wondrous mushroom: Mycolatry in Mesoamerica*. New York, 1980.

_____, R. Gordon. *A Review of Carlos Castaneda's*. *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan.* New York: Economic Botany, 1973.

_____, R. Gordon. *A Review of Carlos Castaneda's A Separate Reality: Further Conversations with Don Juan*. New York: Economic Botany, 1972.

MOURA, Luiz de. *DMT: Digital Music Transposition*, Florianópolis, 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=U-D9TJg520g. Acesso em 22 ago, 2021.

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI: ETNOMUSICOLOGIA COLABORATIVA DE GRANDES DADOS

GT 06 "ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPECTIVAS"

Fabiano de Cristo Teixeira e Pinho Júnior (Universidade Regional do Cariri - URCA)
fabianodecristojr@gmail.com
Francisco Ferreira de Freitas Filho (Associação dos Voluntários do Bem Comum - AVBEM)
franciscofreittas@yahoo.com.br
Marcio Mattos (Universidade Federal do Cariri - UFCA)
E-mail: marciomattos@marciomattos.com
Michael Silvers (University of Illinois at Urbana-Champaign - UIUC)
msilvers@illinois.edu

Resumo: O projeto *Madeira que cupim não rói* tem como objetivo mapear e registrar rabequeiros do Ceará, por meio de recursos audiovisuais e armazenamento em plataforma virtual. Trata-se de uma coleta baseada em uma etnomusicologia colaborativa de grandes dados, cujo material catalogado servirá à pesquisa acadêmica, mas principalmente, para os rabequeiros. Embora a pesquisa ainda esteja em andamento, percebe-se a contribuição da metodologia utilizada para a etnografia em etnomusicologia neste momento de isolamento social, além de ser mais sustentável e ampliar o debate sobre atitudes decoloniais.
Palavras-chave: Rabeca. Luthier. Humanidades digitais. Etnografia experimental. Etnomusicologia aplicada.

Madeira que cupim não rói: Collaborative Big Data Ethnomusicology

Abstract: The objective of *Madeira que cupim não rói* is to map and record fiddlers in the state of Ceará, by way of audiovisual resources and archiving on a virtual platform. It is a data collection project rooted in a collaborative, big data ethnomusicology, whose catalogued material will be available for academic research, but primarily for fiddlers. Although the study is still in progress, the methodological contribution used for ethnography in ethnomusicology in this moment of social isolation, as well as the added sustainability and contribution to the debate on decolonial attitudes, is already observed.

Keywords: Rabeca. Luthier. Digital Humanities. Experimental Ethnography. Applied Ethnomusicology.

Introdução

O Ceará possui muitos mestres da cultura, pessoas reconhecidas em suas comunidades como autoridades em determinada área. Há alguns anos, por meio da Universidade Estadual do Ceará - UECE, o governo do Estado as reconhece através da concessão do título de *notório saber*,

oficializando seus saberes diante da sociedade.[1] Entre estes mestres estão rabequeiros, além de construtores de tais instrumentos (luthiers), como nos mostram as pesquisas de Carvalho (2018; 2006).[2]

Apesar de presente em todo o estado, a rabeca cearense - que outrora teve músicos reconhecidos nacionalmente – atualmente tem pouca expressividade na "cena musical"[3] do estado. Os livros *Tirinete...* (CARVALHO, 2018) e *Rabecas do Ceará* (CARVALHO, 2006) apresentam-se como excelentes fontes de informação sobre a situação a respeito da rabeca e dos rabequeiros, inclusive nos mostrando que existe uma lista extensa de músicos. No entanto, apesar da importância destas obras, o formato em que são apresentadas é limitada quanto a dimensão sonoro-visual[4], uma demanda importante, por se tratar de atividade musical e diante das formas de acesso e consumo artístico-cultural da atualidade. Isso não desmerece o trabalho, mas mostra a necessidade de atualização nas formas de registro e difusão.

O Ceará mantém uma política de editais de fomento a cultura e as artes, que tem contribuído com a manutenção de artistas e suas manifestações. Além da própria *Secretaria da Cultura do Estado - SECULT*, outras instituições como o *SESC*, o *CCBNB*, a *Caixa Cultural*, o *CDMAC*, e até mesmo o poder público municipal de algumas cidades oferecem tais oportunidades, mas muitos artistas não submetem projetos pela dificuldade que têm de entender o mecanismo de cadastro, além da burocracia da documentação.[5] A *SECULT* possui uma plataforma de cadastramento interessante e importante

[1] O título é homologado pela Universidade Estadual do Ceará - UECE. Disponível em: http://www.uece.br/noticias/uece-concede-titulo-de-notorio-saber-em-cultura-popular/. Acesso em: 23 ago. 2021.
[2] Devido a limitação de espaço para o texto, utilizaremos as palavras "mestre" e "rabequeiro" quando nos referirmos também a "mestra' e "rabequeira", seguindo a norma culta, mas tendo consciência das dificuldades impostas pela língua portuguesa para contemplar a neutralidade, tendo em vista que o uso de "e", "@" e "x" para exprimir uma linguagem neutra ainda não é aceita pela língua portuguesa.
[3] Esse termo é muito utilizado no circuito da música comercial e representa o cenário de artistas, grupos, eventos, produção fonográfica e distribuição de música no âmbito da economia criativa. Eventualmente essa cena também é composta por mestres rabequeiros que interagem com a produção musical comercial, mas ainda é um espaço de predominância de jovens profissionais da música, geralmente ligados a um contexto urbano e com um conhecimento mais teórico e formal da música e do instrumento.
[4] O livro Rabecas do Ceará traz um CD com 43 faixas selecionadas dentre os 104 rabequeiros catalogados. Já o projeto do livro Tirinete propôs uma playlist na plataforma YouTube com 68 registros em áudio dos 184 rabequeiros registrados nessa obra. Não está disponível nenhum vídeo e a quantidade de faixas de áudio (111 faixas nas duas obras) não representa o mesmo número de músicos, uma vez que alguns são registrados mais de uma vez.
[5] Disponível em http://editais.cultura.ce.gov.br/. *Serviço Social do Comércio* - SESC. Disponível em http://www.mostrasescdeculturas.com.br/. *Centro Cultural Banco do Nordeste* - CCBNB. Disponível em https://www.bnb.gov.br/cultura. *Caixa Cultural*. Disponível em http://www.caixacultural.com.br/sitepages/unidade-home.aspx?uid=3. *Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura* - CDMAC. Disponível em http://www.dragaodomar.org.br/. Acessos em: 22 ago. 2021.

chamada *Mapa Cultural do Ceará*,[6] mas muitos sentem dificuldade para utilizá-la.

Há algum tempo tem sido comum que a coleta de dados – por meio do trabalho de campo – em Etnomusicologia envolva registros audiovisuais de agrupamentos musicais, pessoas, rituais e eventos. Equipamentos como gravadores de áudio, câmeras de vídeo e fotografia tem oferecido cada vez mais qualidade, fidelidade e facilidade de manuseio, mas ainda não são acessíveis para a maior parte da população.

No entanto, outros equipamentos têm se tornado comuns, pela necessidade do seu uso diário e pelo custo em comparação com equipamentos específicos. É o caso do *smartphone* ou celular. Atualmente, trata-se de um equipamento capaz de registrar áudio, vídeo, fotografia, possibilita escrever textos, editar o material produzido, salvá-lo e, posteriormente, enviá-lo para qualquer lugar do mundo via internet.

Durante a pandemia da *covid-19*, que nos obrigou a um isolamento social, as pesquisas de campo na área da música foram impossibilitadas.[7] Diante de tantas atividades que passaram a ser realizadas de forma remota ou virtual, o registro das músicas e dos atores envolvidos em práticas culturais também precisava de uma alternativa.

Em 2019, deveria ter se iniciado uma pesquisa sobre os rabequeiros do Ceará, que exigia a coleta de dados *in loco*, a partir de viagens pelo estado, porém, devido a pandemia esta etapa da pesquisa foi suspensa. Ao longo do último ano (2020), integrantes da equipe do projeto com o intuito de buscar alternativas para que o trabalho pudesse ser realizado, repensaram os caminhos iniciais, delinearam novos passos e sugeriram outros procedimentos.

Nesta comunicação pretendemos mostrar alternativas adotadas pela equipe do *Madeira que cupim não rói*, para que o trabalho pudesse ser feito. Para o registro audiovisual dos rabequeiros do Ceará, adotamos um caminho conhecido, mas ainda pouco utilizado neste tipo de investigação: a etnomusicologia colaborativa de *big data*.[8] Com isso pretendemos entender: 1) Qual a relevância desta metodologia para as pesquisas em Etnomusicologia? 2) Quais as dificuldades e problemas resultantes deste modelo de coleta de dados? 3) Qual a contribuição desta pesquisa especificamente

[6] Disponível em https://mapacultural.secult.ce.gov.br/. Acesso em: 22 ago. 2021.
[7] No Ceará, o isolamento aconteceu a partir de março, por meio de um Decreto do Governo Estadual. Disponível em https://www.ceara.gov.br/wp-content/uploads/2020/04/DECRETO-N%C2%BA33.510-de-16-de-mar%C3%A7o-de-2020.pdf Acesso em: 21 ago. 2021.
[8] É colaborativa porque é pesquisa em equipe, incluindo os próprios rabequeiros e luthiers. Ver por exemplo: (SCHIPPERS, Huib; GRANT, Catherine, 2016).

para os rabequeiros do Ceará?

Madeira que cupim não rói é uma pesquisa em andamento e que deve se estender até o final de 2022. Ao final, esperamos demonstrar que tais procedimentos podem se tornar uma alternativa interessante e importante para a *pesquisa de campo decolonial* em Etnomusicologia.

Madeira que cupim não rói: Etnomusicologia multimídia de grandes dados em uma Era de Distanciamento Social

O projeto começou como um estudo da relação histórica e atual do capitalismo com a circulação da estética de timbre e dos materiais dos instrumentos musicais, tomando como estudo de caso a utilização da madeira pau-brasil para a confecção de arcos para instrumentos de cordas no mercado global e como contraponto os materiais utilizados pelos rabequeiros.[9] A intenção era estudar a variedade de materiais e timbres utilizados e preferidos por músicos e luthiers da tradição inerentemente heterogênea da rabeca.

Devido as limitações impostas pela pandemia, a pesquisa fez a transição para um formato virtual. Os recursos financeiros disponíveis e originalmente previstos para viagens foram redirecionados para uma equipe de trabalho - uma jornalista, um gestor cultural, um cordelista, rabequeiros e etnomusicólogos - e suporte para uma plataforma de pesquisa *on-line*. Um rabequeiro envolvido no projeto propôs que, em vez de apenas coletar dados para fins acadêmicos e que resultaria em um livro baseado na proposta anterior, pudéssemos construir um recurso *on-line* multimídia para os próprios rabequeiros e luthiers. A plataforma, que terá um componente etnográfico/pedagógico voltado para o público, funcionará principalmente como algo semelhante a um "currículo lattes multimídia" para cada músico e luthier que participar. Este rabequeiro e ativista cultural também sugeriu que muitos dos participantes potenciais possuem telefones celulares e que podem usá-los para se candidatarem a editais de fomento a cultura, mas muitas vezes carecem de habilidade para fazer as tarefas exigidas para enviar suas candidaturas. Então, pensamos: Poderíamos criar algo que tenha valor didático para os mestres, além de seu subsequente valor prático na forma de um registro

[9] A madeira da árvore pau-brasil é mundialmente conhecida como excelente matéria prima para a confecção de arcos para instrumentos de cordas friccionadas. O "longa documentário" *A Árvore da música* (2009), do diretor Otávio Juliano, faz referência ao pau-brasil como a única madeira possível para este fim, associando inclusive o destino da música erudita mundial a preservação desta madeira.

multimídia de suas ideias e de seu trabalho? Assim nasceu o projeto *Madeira Que Cupim Não Rói*, cuja intenção é incluir mais de 150 artistas individuais.

A tecnologia sempre foi central para o projeto etnomusicológico, apesar da ambivalência característica dos etnomusicólogos em relação a ela (SOLIS, 2017). O potencial transformacional dos celulares para futuras pesquisas etnomusicológicas não deve ser subestimado: agora todos nós podemos ser Mário de Andrade[10] ou Alan Lomax[11] e sem nenhuma bagagem, literal ou figurativa. Na verdade, a etnomusicologia colaborativa de *big data* baseada em celular não deixa de ser uma pesquisa qualitativa, com dados interessantes para a etnomusicologia, como os desafios dos artistas, a história oral, a música em si e seus instrumentos. Além disso, mesmo garantindo um número grande de depoimentos, tem até uma proposta de menor emissão de carbono do que a pesquisa que exige viagens de carro ou avião (GRANT, 2018).

Consideramos este projeto inspirado na *Pesquisa-Ação Participativa* (PAR) na perspectiva de Araújo (2008), Impey (2018) e Mendonça et al (2021), bem como em Cambria et al (2016). Projetos das humanidades digitais colaborativas, como *Feral Atlas*[12] da A. Tsing et al e *Dry Signals*[13] de Silvers, resultaram em expressões etnográficas experimentais que confundem os limites entre arte e ciência. As colaborações multimídia das humanidades digitais permitem a polivocidade como um reconhecimento reflexivo da posicionalidade dos pesquisadores, bem como da contingência e variabilidade do conhecimento. Mais do que um banco de dados *on-line*, *Madeira que Cupim Não Rói* se tornará uma etnografia digital útil que dialoga com as preocupações da etnomusicologia fílmica: Quem filma? Câmera de quem? Quem edita?

A pesquisa é de abordagem qualitativa e de natureza aplicada. Trata-se de um estudo de caso sobre rabequeiros do Ceará e a coleta de dados tem sido realizada por meio de um formulário *on-line*.

[10] Fazemos referência às pesquisas de Mário de Andrade (músico, escritor e pesquisador de São Paulo), principalmente a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, iniciada em 1938, onde foram feitos registros audiovisuais de diversas manifestações musicais tradicionais do Norte e Nordeste do Brasil. Ver mais em: Disponível em https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/ Acesso em: 21 ago. 2021. O acervo desta Missão tem sido utilizado desde então como fonte de informação para diversos pesquisadores brasileiros e estrangeiros.
[11] Alan Lomax foi um pesquisador, musicólogo e folclorista norte-americano (Austin, TX), responsável por um grande acervo de música tradicional dos Estados Unidos. Sua coleta de dados e análise subsequente a pesquisa de *cantometrics* tem sido polêmica entre etnomusicólogos norte-americanos. Sugerimos ver mais sobre isso em SAVAGE (2018).
[12] Disponível em: http://feralatlas.org. Acesso em: 23 ago. 2021.
[13] Disponível em: https://sensatejournal.com/dry-signals/. Acesso em: 23 ago. 2021.

As informações têm sido analisadas, explorando o potencial da ferramenta utilizada. Nosso primeiro passo foi desenvolver o formulário de pesquisa definindo, por exemplo: Que perguntas faríamos? Como poderíamos perguntar a eles? Tivemos conversas interessantes sobre questões de gênero musical - uma lista deveria ser incluída? quais gêneros? - e *status* de mestre (perguntando se são considerados mestres pela comunidade ou pelo Estado). O formulário pede informações gerais sobre si mesmos e sua arte, e eles são solicitados a enviar oito vídeos curtos nos quais respondem a perguntas específicas, além de fotos, gravações de paisagens sonoras e trechos deles tocando.

Em certa fase, a jornalista da equipe lançou uma campanha para que o projeto chegasse aos potenciais participantes. O projeto tem sido divulgado por meio de redes sociais, listas pessoais de e-mail e telefone, imprensa local e portal das instituições envolvidas.[14] A proposta é que rabequeiros realizem o próprio cadastro na plataforma do projeto.[15]

A rabeca no Ceará

O Ceará é um dos estados do Brasil que tem a maior quantidade de rabequeiros e construtores de rabeca registrados em pesquisas, livros e sites especializados.[16]

Esse número apresenta duas realidades: a grande profusão de rabequeiros no Ceará e o esforço louvável de registro realizado, principalmente nos últimos vinte anos, com destaque para as pesquisas de Carvalho (2018; 2006), que lançou dois livros de referência para que o estado pudesse ter evidência nas bases de dados e em novas pesquisas e registros: *Rabecas do Ceará* (2006) e *Tirinete...* (2018), com fotos de F. Sousa. O primeiro apresenta uma lista de 104 rabequeiros, que cresceu uma década depois totalizando 184 rabequeiros e luthiers homens e uma mulher, Dona Ana de Umari, no Cariri cearense (CARVALHO, 2018). Esse número certamente é maior, pois os autores incluíram na

[14] Para a divulgação, o projeto tem utilizado as redes sociais *Instagram* https://www.instagram.com/mapearabec.ce/ , o *Facebook* https://www.facebook.com/mapearabec.ce e também possui uma página web https://publish.illinois.edu/madeiraquecupimnaoroi/ . Além disso, tem sido divulgado também por e-mail e listas de números pessoais, por meio do aplicativo *WhatsApp*. Acessos em: 27 ago. 2021.
[15] A plataforma pode ser acessada na internet pelo link a seguir: https://go.illinois.edu/rabecas
[16] O site *rabeca.org*, que tem como objetivo "disseminar, colecionar e preservar informações sobre a rabeca brasileira e portuguesa, o rawé (ravé, rabé, rabel) guarani e outros instrumentos de cordas friccionadas semelhantes artesanais," conta com 84 rabequeiros cearenses, em 204 registros, sendo 66 em áudio, 83 em texto, 12 vídeos, 42 fotos e 01 partitura. São Paulo, segundo estado no número de rabequeiros catalogados nessa base de dados, figura com 41 nomes. O trecho do objetivo foi retirado da apresentação do site *Rabeca.Org*. Disponível em https://rabeca.org/. Acesso em: 20 ago. 2021.

pesquisa apenas os "rabequeiros da tradição". Esse recorte não contempla jovens ligados ao contexto da música urbana, do circuito comercial e registros fonográficos, do trabalho autoral, das trilhas teatrais e produção audiovisual e da educação musical, com atuação dentro e fora do estado.

Apesar disso, a música de rabeca cearense parece não ter um reconhecimento que seja correspondente a importância e expressividade de um conjunto de manifestações musicais que a tem como instrumento principal ou acessório nesse território. Essa grande ocorrência, é acompanhada de uma qualidade musical importante, como no caso do virtuosismo da música de rabeca dos *Reisados de Caretas* e dos *Forrós de Rabeca* do Sertão dos Inhamuns e da Serra Grande, mas não se converteu em um circuito de oportunidades para que esses artistas tivessem reconhecimento e figurassem em programações culturais (estaduais ou nacionais) e até mesmo tivessem seus repertórios registrados em uma produção fonográfica comercial, como aconteceu em Pernambuco.[17] Em 1990, houve no Ceará o *Movimento Cabaçal* inspirado no Movimento *Mangue Beat* (PE). Esse movimento lançou bandas como *Dr. Raiz* e inspirou outras como *Zabumbeiros Cariris,* ambas do Cariri (CE) e *Fulô da Aurora*, de Fortaleza (CE) que levaram aos palcos a rabeca como instrumento solista.[18] No entanto, essa produção não foi suficiente para dar maior expressão para a rabeca cearense no cenário musical.

Podemos associar a presença marcante da rabeca em quatro manifestações tradicionais no Ceará: a Cantoria, o Reisado, as Danças de São Gonçalo e os Forrós de Rabeca. Geograficamente temos maior expressão da música de rabeca nas regiões do Sertão dos Inhamuns, Serra Grande (planalto da Ibiapaba) e Cariri, este último, berço de rabequeiros históricos como os cegos Aderaldo e Oliveira, os principais responsáveis por colocar a rabeca nos registros das cantorias de repente. A região atualmente tem registrados 8 rabequeiros e 1 rabequeira (CARVALHO, 2018), de onde figuram também importantes construtores.[19]

A Serra Grande conta com 33 rabequeiros e o Sertão dos Inhamuns com 67 (Ibidem). Nessas regiões se destacam os virtuosos Mestre Totó, Antônio Barroso, Toinho Barroso, Zequinha Nóbrega e Quincas da Rabeca. A principal escola estética de rabeca dessas regiões está fundamentada no tripé:

[17] No estado vizinho, Pernambuco, rabequeiros como Luiz Paixão, Siba Veloso, Cláudio Rabeca (potiguar radicado em Pernambuco), Alberone, Aglaia Costa, Thiago Martins, Mestre Salustiano, seu pai João Salustiano e seus filhos Maciel Salu e Dinda Salu, para citar alguns, há algumas décadas integram a agenda da economia criativa.
[18] Sobre o Movimento Cabaçal sugerimos ver: Costa (2007).
[19] Na área da construção de rabeca é importante citar os nomes de: Di Freitas, Mestre Totonho, Mestre Antônio Pinto, Mestre Gil Chagas e Mestre Aécio Ramos. A região também conta também com jovens artistas como: Beto Lemos, Evânio Soares, Sidália Maria, Jean Alex e Fabiano de Cristo, para citar alguns.

Reisado de Careta, Dança de São Gonçalo, Forrós de Rabeca.[20]

Distâncias e distanciamentos: barreiras geográficas, culturais e sanitárias

O projeto nasceu do "bate-papo" em redes sociais entre dois amigos músicos que são muito próximos, apesar da distância física que os separam (Juazeiro do Norte-CE e Champaign-IL, nos EUA). Enquanto conversavam sobre a pandemia da *covid-19* e as suas consequências, principalmente para a Cultura Popular, começaram a pensar nas mudanças surgidas. Integrantes dos grupos de tradição tiveram suas fontes de renda afetadas, com a suspensão das festas tradicionais. Tiveram que se reinventar e se adaptar, aproveitando habilidades que são grandes qualidades que mantém viva a tradição.

Este período causou mudanças nas relações entre as pessoas e as tecnologias, e apesar da aparente democratização das redes sociais e suas ferramentas, este "universo" ainda é restrito.[21] Apesar disso, algo tão comum, útil e necessário quanto o celular converte-se no equipamento adotado na pesquisa como ferramenta audiovisual de inclusão. Alguns mestres da cultura fazem "lives", participam de programas virtuais, de entrevistas, oficinas e apresentações *on-line.* O projeto que antes visava a realização de um estudo sobre a variedade de materiais para a confecção de rabecas e arcos e sobre os timbres preferidos pelos músicos e luthiers, passou a uma proposta de criação de uma ferramenta audiovisual de inclusão digital e visibilidade para os rabequeiros e luthiers, onde cada um, utilizando seu próprio celular pode "alimentar" o sistema, enviando dados sobre seu trabalho, sua vida e sua arte.

A plataforma vai além dos objetivos acadêmicos. O uso do celular como ferramenta auxiliará os mestres, pois alguns não sabem escrever e a possibilidade de gravar mensagens em áudio e vídeo

[20] Os *baiões de careta*, tocados para performances de dança com sapateados vigorosos, são compostos por melodias aceleradas e bem elaboradas, de difícil execução. As *Jornadas de São Gonçalo* trazem a presença de ritmos ternários como valsas e mazurcas. Já os *Forrós de Rabeca* compõem um acervo rico de melodias instrumentais com harmonias elaboradas, melodias bem construídas com o uso de arpejos, cromatismos e padrões rítmicos que mesclam de forma equilibrada as síncopes características e as semicolcheias, onde os graus conjuntos flutuam em desenhos muito criativos e virtuosísticos.

[21] Kamila Camilo, em publicação de 2019, na página web do *Instituto de Referência em Internet e Sociedade* mostra que, até 2018 "[...] 4 em cada 10 brasileiros não tinham acesso a internet [...]", mas, segundo levantamento de 2019 havia 230 milhões de smartphones ativos no Brasil. Embora seja possível crer que existem pessoas que possuem mais de um aparelho, enquanto outros não tem nenhum, a diferença entre o número de smartphones e o número de pessoas que têm acesso a internet (cerca de 85 milhões) é muito grande. Disponível em https://irisbh.com.br/democratizacao-do-acesso-a-tecnologia/. Acesso em: 1 set. 2021.

é uma boa opção, além do enriquecimento dos seus currículos. Assim, movidos pelos laços de afetos e reconhecimento a estes artistas e pelas necessidades atuais, pertencer a esse novo território virtual se faz necessário.

Conclusões parciais

Madeira que cupim não rói é uma iniciativa para uma pesquisa etnográfica utilizando ferramentas audiovisuais por meio da internet. Trata-se de uma proposta de etnomusicologia colaborativa de grandes dados. Como apresentado na proposta do GT 06, o uso destes modelos baseados em ferramentas audiovisuais tem sido cada vez mais recorrentes, porém, diante da pandemia, que impossibilitou muitas pesquisas de campo, a utilização de ferramentas virtuais por meio de plataformas digitais - pré-prontas ou mesmo as que exigem maior desprendimento de conhecimento de informática - estabeleceu-se como uma prática cotidiana.

Para além dos objetivos acadêmicos, a ferramenta criada para o projeto tem um papel social relevante, auxiliando rabequeiros do Ceará na organização do currículo artístico. Além disso, consideramos também uma ferramenta com objetivo didático, pois ao preenchê-la o rabequeiro aprende a manipular seu celular para outras finalidades.

Outra contribuição é que, diferente do livro, o formato adotado para a disponibilização dos dados oferece um registro mais completo dos rabequeiros, com áudio, fotografias e vídeos; além do acesso para o mundo do todo via web. Isso contribui para a inserção dos rabequeiros no mundo virtual.

Por se tratar de uma pesquisa em andamento, ainda não é possível responder todas as questões elencadas e motivadoras do projeto. É possível dizer que se trata de uma metodologia nova para o trabalho de campo e ainda existem alguns desafios, principalmente em relação ao seu uso pelos próprios pesquisados, mas, o que se espera como resultado, ou seja, o produto audiovisual, é bastante motivador. Não é possível também responder sobre a razão da rabeca, apesar de presente em diversos locais do estado, não ser um instrumento tão representativo na "cena musical" do Ceará. Finalmente, a pesquisa ampliará os estudos sobre a etnografia em etnomusicologia, por meio do audiovisual e de uma metodologia decolonial de coleta de dados.

Referências

ARAÚJO, S. From neutrality to praxis: The shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. *Musicological Annual* [s.l.], 44, no. 1, p. 13-30, 2008. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/204326272.pdf. Acesso em: 22 ago. 2021.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E., e GUAZINA, L. "Com as pessoas": Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 93-138.

CAMILO, K. Democratização do acesso à tecnologia. *Instituto de Referência em Internet e Sociedade*. Belo Horizonte, MG, 2019. Disponível em: https://irisbh.com.br/democratizacao-do-acesso-a-tecnologia/. Acesso em: 1 set. 2021.

CARVALHO, G. de. *Tirinete - Rabecas da tradição*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018. 436 p. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/47625. Acesso em: 27 jun. 2021.

CARVALHO, G. de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006. 330 p.

COSTA, J. M. S. As políticas culturais do Ceará e sua relação com o movimento cabaçal. *In*: III ENECULT. 3, 2007, Salvador. *Anais*... Salvador: Enecult, 2007. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JaneMeyreSilvaCosta.pdf. Acesso em: 27 jun. 2021.

GRANT, C. Academic flying, climate change, and ethnomusicology: personal reflections on a professional problem. *Ethnomusicology Forum*, Routledge, vol. 27, no. 2, p. 123-135, 2018.

IMPEY, A. *Song Walking: Women, music, and environmental justice in an African borderland*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

ITAÚ CULTURAL. Ocupação Mário de Andrade. Missão. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/. Acesso em: 21 ago. 2021.

JULIANO, O. A árvore da música/The music tree. InterFace Filmes e North Produções, 2009. 80 min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DyETBYW-BOU. Acesso em: 22 ago. 2021.

MENDONÇA, P. (org). Ethnomusicology in Rio de Janeiro, Its Praxis, Methods and Political Engagements: An Overview of the Participatory Action Research Groups of the Ethnomusicology Laboratory of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). 12 June 2021. *ICTM Dialogues*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bGPXRGeLS4U. Acesso em: 3 set. 2021.

MOTT, I. Rabeca.org: um mapa e banco de dados da rabeca brasileira, portuguesa e o rawé guarani. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes-UNB. Disponível em: https://rabeca.org/. Acesso em: 22 ago. 2021.

SAVAGE, P. E. Alan Lomax's cantometrics project: A comprehensive review. *Music & Science*. 1, SAGE, 2018. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2059204318786084. Acesso em: 23 ago. 2021.

SCHIPPERS, H.; GRANT, C. (ed.) Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective. Oxford Scholarship Online, 2016. Disponível em: https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780190259075.001.0001/acprof-9780190259075. Acesso em: 23 ago. 2021.

SILVERS, M. B. *Dry Signals*. Sensate Journal. Lemann Center for Brazilian Studies at the University of Illinois at Urbana-Champaign.

SOLIS, G. Music technology in ethnomusicology. In: RUTHMANN, S.A; MANTIE, R. (Eds.). *The Oxford Handbook of Technology and Music Education*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 57-63. Disponível em: https://experts.illinois.edu/en/publications/music-technology-in-ethnomusicology-3. Acesso em: 2 set. 2021.

TSING, A. L. et al. *Feral Atlas: the more-than-human anthropocene*. Stanford University Press. Disponível em: http://feralatlas.org/. Acesso em: 23 ago. 2021.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ. UECE concede título de Notório Saber em Cultura Popular. Universidade Estadual do Ceará. [s.l.] 10 dez. 2019. Disponível em: http://www.uece.br/noticias/uece-concede-titulo-de-notorio-saber-em-cultura-popular/. Acesso em: 14 ago. 2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

NOVAS CAMADAS DA TRADIÇÃO: USOS DO AUDIOVISUAL NO BUMBA MEU BOI DA FLORESTA DURANTE A PANDEMIA DO COVID -19

GT 06 | ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPECTIVAS

Luiza Fernandes Coelho (Unicamp)
Luizafc00@gmail.com

Resumo: Dando continuidade à reflexão proposta no artigo "Retratando o musicar do bumba meu boi no audiovisual" (Coelho, 2021), esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre o uso de ferramentas audiovisuais no campo de prática musical predominantemente participativo (Turino, 2008). Demonstraremos, através do caso do Bumba Meu Boi da Floresta de Mestre Apolônio, de que maneira tais ferramentas traduziram (Romero e Villela, 2018) as experiências deste universo, em especial, o musicar (Small, 1998) durante a pandemia do COVID-19. Com a impossibilidade de encontros presenciais, fundamentais para o exercício de atividades participativas, o audiovisual tornou-se uma ferramenta para dar continuidade aos rituais em meio a este período de exceção.

Palavras-chave: Etnomusicologia Audiovisual. Metodologia. Bumba Meu Boi. Pandemia. Tradução.

Refreshing tradition: audiovisual creations in Bumba Meu Boi during the COVID-19 Pandemic

Abstract: Continuing the reflection proposed in the article "Portraying "Musicking" And 'Participatory Characteristics' of Bumba Meu Boi in Film" (Coelho, 2021), this communication aims to reflect on the use of audiovisual tools in the field of predominantly participatory music practice (Turino, 2008). We will demonstrate, through the case of Bumba Meu Boi da Floresta by Mestre Apolônio, how these tools translated (Romero and Villela, 2018) musicking (Small, 1999) experiences of this universe during the COVID-19 pandemic. With the impossibility of face-to-face meetings, essential for the exercise of participatory activities, the audiovisual became a necessary tool to continue the rituals in the midst of this exceptional period.

Keywords: Audiovisual Ethnomusicology. Metodology. Bumba Meu Boi. Covid-19 Pandemic. Translation.

Introdução

Em The Camera and the man, o realizador Jean Rouch reflete sobre filmes etnográficos. "Para quem e por que você fez esse filme? ". Nascido no início do século XX, Rouch não presenciou a realidade vivida hoje, onde a relação entre a câmera e o homem tornou-se diária. Para além de dispositivos especializados, como filmadoras, câmeras tornaram-se ferramentas cotidianas em celulares e notebooks, por exemplo. Rouch também não presenciou um sistema de convívio mediado

por tecnologias que envolvem imagem, sons e texto, com pessoas se comunicando instantaneamente à distância via redes sociais como Whatsapp, Instagram, Facebook, entre tantos outros, e em plataformas de reuniões como Google Meet, Zoom, StreamYard, etc. Uma produção diária, construída por milhões de pessoas, reunindo cenas do cotidiano em imagens, sons e textos combinados em diversos formatos. Reproduzir e recriar a realidade através de registros tornou-se mais acessível do que no começo do século XX.

A partir de 2020, se ainda não era, seu uso tornou-se obrigatório para atividades rotineiras como se comunicar com familiares, amigos ou ir ao supermercado. A pandemia do COVID-19 trouxe uma nova realidade onde viver significaria não encontrar pessoas presencialmente. Com uma taxa de transmissão incrivelmente alta, o isolamento social foi condição para que a humanidade reduzisse o número de mortos que enterraria ao longo de 2020 e 2021.

Atualizando a problematização trazida pelo realizador, refletindo sobre as novas formas de produção audiovisual, decorrente do avanço das tecnologias e maneiras de se comunicar, que vão além do cinema, faz-se necessário ampliar a pergunta: então "Para quem e por quê você fez essa produção audiovisual", pensando também em como e onde exibi-la. Apesar desta atualização, a resposta do realizador continua atual: para o público mais amplo possível.

Sobre o Bumba Meu Boi

O boi é um elemento motivador de manifestações que envolvem pessoas em diversos lugares. No Brasil, observa-se sua presença em diversas danças dramáticas como, por exemplo, o Boi de Parintins, no Amazonas, o Cavalo Marinho, em Pernambuco, o Boi Bumbá, no Pará, o Boi de Mamão em Santa Catarina, e o Bumba meu Boi, no Maranhão.

Neste último, há uma narrativa dramatizada que gira em torno de um boi especial, que é levado da fazenda por Pai Francisco, pois sua esposa, Catirina, está grávida e tem desejo de comer a língua desse bovino. Esta narrativa dá origem aos personagens que vemos na dança. Há uma variedade de estilos para celebrar a brincadeira, sendo essa uma particularidade do bumba meu boi maranhense, os chamados "sotaques" (Orquestra, Matraca, Baixada, Zabumba e Costa de Mão) que diferenciam-se em sonoridade e tipos indumentárias, mas assemelham-se em torno de alguns personagens comuns e por por utilizarem, através do cruzamento de diferentes instrumentos, a variação rítmica de 3 contra 2 (Amaral 2018).

Os grupos e toda a sua atmosfera formam um complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (2011) e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (2019). No ano de 2019, mais de cento e cinquenta grupos se credenciaram no circuito oficial do São João, que tem como grande financiador o poder público, entretanto o número de grupos é muito maior.

Os grupos de Bumba Meu Boi organizam-se, geralmente, em torno de uma liderança. Os líderes são aqueles que possuem um histórico de peso no grupo, capacidades artísticas que se sobressaem (compõem, cantam, dançam e/ou tocam muito bem) e que se envolvem no coletivo de diversas maneiras, sendo uma âncora para os envolvidos no Boi e para a comunidade que a brincadeira mobiliza. Os grupos mais tradicionais possuem integrantes de idades variadas, executando diferentes funções, com variados graus de especificidade e dificuldade. Isso faz com que seja uma manifestação acessível a diversas pessoas, sendo a maior qualidade, a vontade de estar presente no coletivo. Os grupos organizam suas atividades em sedes, onde promovem ensaios, produzem e fazem manutenção de indumentárias, realizam reuniões; são espaços de encontro para seus brincantes e para a organização da brincadeira. Esses locais ficam, geralmente, em bairros da cidade considerados "periféricos" ou "populares" — inclusive, muitos dos nomes de Bois fazem alusão a suas regiões.

Estes grupos possuem grande expressividade no Maranhão, seguindo um ciclo anual ritualístico de atividades que tem como ápice o momento do São João. Tradicionalmente, este ciclo começa no período de ensaios, nos primeiros meses do ano, passando pelo sábado de Aleluia, o momento do batizado, no mês de junho, passando pela morte do Boi, no segundo semestre. O ápice deste ciclo se dá no São João, no mês de junho, onde além do momento do batizado, estes grupos se apresentam em diversos bairros da cidade de São Luís em festas juninas, arraiais, promessas, aniversários e outras ocasiões.

Musicar do Bumba Meu Boi , o campo de prática musical participativo e a tradução

Conforme exponho no artigo "Retratando o musicar do bumba meu boi no audiovisual" (2021), ao transmitir uma experiência etnográfica musical para o audiovisual, é interessante refletir sobre que dispositivos são interessantes nesse sistema de símbolos. Em "Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa", Romero e Villela

(2018) discorrem sobre o processo de traduzir uma experiência de performance participativa para a linguagem audiovisual. Para isso, amparam-se na noção de "tradução" apresentada por Julio Plaza (2013), que amplia a noção de "Tradução Intersemiótica" ou "Transmutação" proposta pelo linguista Roman Jakobson, que consiste em transpor um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais, ou vice-versa – da arte verbal para a música, dança ou cinema, por exemplo. Plaza propõe que traduções podem ir além de "características meramente linguísticas" (2013, 12), acontecendo também entre sistemas não verbais – por exemplo, entre música e dança ou entre música e imagem.

Ao pensar em atividades que envolvem sons humanamente organizados, Thomas Turino propõe uma divisão de categorias que indicam como e por que as pessoas fazem música. Para isto, o etnomusicólogo propõe no livro *Music As Social Life* uma categorização da música por campos de prática musical, sendo eles de quatro tipos: apresentacional, participativo, alta fidelidade e art studio. No campo musical participativo, existem são participantes, potenciais participantes, não havendo uma separação entre público e performer; e o principal objetivo é integrar pessoas na prática (2008, 28). Turino utiliza a ideia de participação com a ideia de contribuir ativamente para o som e movimento através da dança, canto, bater palmas ou tocar instrumentos musicais, quando essas atividades são consideradas vitais para a performance. Nesse tipo de atividade, a performance participativa é um campo de atividade na qual som e movimento são concebidos como uma maneira de interação social, e o foco da prática é no ato do fazer, mais do que no produto final da atividade. Apesar da qualidade sonora e performática ser de grande importância para uma performance ser considerada de sucesso, ela é considerada boa também quando envolve um bom número de pessoas durante a apresentação.

Por isso, algumas características são recorrentes nesse tipo de fazer sonoro e performático. Por exemplo, é interessante que as pessoas saibam a dança e a música da ocasião; que haja também um equilíbrio entre os desafios da execução do que é proposto, não sendo fácil demais (o que pode entediar os participantes), ou muito difícil (o que pode desmotivar os envolvidos, sem gerar um engajamento total). Quando o equilíbrio é atingido, os participantes ficam inteiramente presentes no momento da performance, aumentando a concentração e a sensação de estarem completamente envolvidos naquilo. Ao mesmo tempo, a possibilidade de incluir pessoas com diferentes habilidades e com diferentes níveis de execução é importante para inspirar o envolvimento. Dessa maneira, iniciantes e virtuosos podem participar juntos da mesma performance. Essas características, propostas por Turino como música participativa, aplicam-se ao universo do bumba meu boi e podem ser

observadas em uma brincada.

Já o termo musicar (Reily, Hikiji e Toni 2016), proveniente de "musicking", criado por Christopher Small (1998), é utilizado para abranger diferentes formas e ações de engajamentos ligados à vivência de música, indo além da performance em si. O termo faz pensar em ações como assistir a um show, ensaiar, ouvir música, pensar sobre ela, entre outras. Essa forma de pensar é interessante quando aplicada ao universo bumba meu boi, pois abrange diversas maneiras de engajamento, que vão além do ato de tocar, cantar e dançar, e que são essenciais para que o Boi possa performar ou "brincar" – atividades como, por exemplo, a realização de ensaios, confecção de instrumentos, bordados, indumentárias, produção de toadas etc.

Bumba Meu Boi da Floresta e musicares durante a pandemia

Em virtude da pandemia, delineou-se um cenário novo no bumba meu boi maranhense: sem festas, fazeres musicais e participativos em praças e ruas. Não houve São João do jeito tradicional. Mais que uma festividade, o ciclo junino é um ritual que envolve diversas etapas ao longo do ano. As principais são: o sábado de aleluia, que é a data do primeiro ensaio, o momento do batizado do boi e o momento da morte do boi. Ou seja, além das situações de apresentação, há o contexto ritualístico que envolve a manifestação e que precisa acontecer, dado o seu caráter de compromisso com seres de outros planos.

Com a impossibilidade da realização de atividades presenciais que promovem o encontro, observamos a adaptação de um universo físico para o virtual, uma nova maneira de produzir e vivenciar Bumba Meu Boi e sua música, conforme pontuou a presidente do grupo Nadir Cruz em diversas atividades online, como a realizada na plataforma Instagram junto ao projeto *Salve Mestras e Mestres*: "Eu nunca passei por isso na minha vida, né? Nós nunca passamos um ano sem ter festejo de Boi, a forma que é. Então é mexer com crenças, com devoção né. Com isso deixa a gente bastante emocionado. Cada vez que a gente toca nesse assunto".

O meio online é necessariamente mediado pela tecnologia e envolve em sua maioria imagens e sons gravados. Grandes expoentes deste meio, as redes sociais foram as localidades onde as pessoas puderam participar e sentir um pouco da atmosfera do Bumba Meu Boi, através especialmente de ações ao vivo (*lives*) realizadas em diversos formatos, desde as mais simples no estilo bate-papo, envolvendo uma pessoa do grupo até as mais vistosas com diversas câmeras, diferentes ambientes,

estruturas de som, a presença de cantores, músicos e personagens do grupo com uso de máscaras e de social. Sem a realização de atividades presenciais, o cenário de 2020 fez com que ter pelo menos um smartphone com câmera, áudio e internet razoável para realizar uma transmissão fosse condição para unir pessoas no Bumba Meu Boi em 2020.

O Boi da Floresta de Mestre Apolônio é um dos coletivos mais tradicionais do estado e foi um dos grupos observados com intensa presença online, realizando entre março e agosto cerca de vinte e sete atividades online, entre *lives* e participações em de outros grupos. No universo em que não se pode juntar pessoas para tocar e cantar, a fala acabou sendo uma grande maneira de musicar no Bumba Meu Boi da Floresta. Vários bate-papos aconteceram com diversos canais, tanto dentro do Maranhão quanto fora do estado. Através das diversas lives, Nadir Cruz e Talyene Melônio, as principais representantes do grupo, falaram sobre diversos assuntos relacionados ao Bumba Meu Boi.

Mas houve espaço também para o canto e para a música. Diferente do habitual, a parte performática foi realizada via transmissões com o número mínimo de pessoas, em variados formatos, desde com smartphone até com aparatos de microfonação e diversas câmeras. O batizado do Boi é um ápice, o momento mais importante para estes grupos. Muitos fizeram transmissões dos seus batizados e muitos deles investiram em equipamentos e técnicos para fazer essa transmissão. No caso do Boi da Floresta, a transmissão foi feita tanto por técnicos, uma filmagem com diversas câmeras, e também foi feita pelo próprio grupo, em sua página no Instagram. Além da transmissão do momento ao vivo, houve também criações de outros materiais para redes sociais, como por exemplo este post do Instagram. A sequência de imagens produzidas por mim e editadas por Talyene Melônio, fez com que Nelson Lopes, cantador do grupo, criasse uma toada para o vídeo, e Hugo Cazumba, também integrante do Boi, fizesse um texto para o momento. Na edição, Talyene Melônio adicionou imagens dos brincantes paramentados. A partir da postagem, houve interações de via comentários, curtidas, repostagens e compartilhamentos.

Dentre os momentos em que o audiovisual foi central, destaco as movimentações para a Lei Aldir Blanc no estado. Através dela, o Boi da Floresta realizou o vídeo intitulado Liberdade em Movimento, no qual se apresentou e também convidou grupos do bairro performar. Esta atividade contou com a utilização de diversas câmeras e equipamentos de som, onde coordenei a parte audiovisual deste projeto. Neste projeto, por exemplo, foi possível pensar previamente em como traduzir o musicar para um sistema de símbolos audiovisuais. Com o objetivo de prezar pela

sincronicidade e mostrar as diversas camadas de dança e música do Boi da Floresta, optamos por gravar com quatro câmeras simultâneas. Uma delas em movimento, captava de forma livre as diversas camadas performáticas e sonoras do grupo, desde a dança da tribo e cazumbas, dos personagens únicos — Boi, Pai Francisco e Catirina — bem como batuque e cantador (no contexto normal, vários cantadores fazem o coro; em virtude da restrição de pessoas imposta pela pandemia, há apenas um cantador neste vídeo). Uma câmera estava central e fixa, sem movimento, e outras duas câmeras estão com movimento moderado, captando o cantador e a outra, variando entre a tribo e os percussionistas. Já o som foi gravado no momento da performance, com microfonação em cada naipe de instrumento. O objetivo desta estrutura foi conseguir captar as diversas camadas da brincadeira do bumba meu boi simultaneamente — artifício utilizando tanto na edição sequencial presente do Youtube, como em divisões de tela para redes sociais como esta, mostrando simultaneamente o que está acontecendo em diferentes partes da brincadeira.

Outros editais, menores, foram destinados a gravação de vídeos de outros formatos, como realização de oficinas. Assim, o grupo gravou uma série de oficinas com integrantes do grupo, que mostram alguns musicares do Boi da Floresta como confecção de instrumentos e indumentárias. Este tipo de atividade não acontecia antes, sendo uma nova maneira de transmitir saberes através de oficinas audiovisuais online, envolvendo de confecção de instrumentos, de bordados, de passos, de dança e também de toque de instrumentos e de cantos de toadas.

Conclusão

Com a relação entre a câmera e o homem ainda mais intensificada desde 2020, mediando as relações entre seres humanos, faz-se necessário pensar e aprofundar as discussões sobre como transpor uma experiência etnográfica sonora este sistema de símbolos que envolve imagens e sons, para além do filme, já que hoje está presente hoje em tantas mídias e plataformas diferentes, ampliando as possibilidades de produção e de acesso.

Durante a pandemia do Covid-19, o Bumba Meu Boi da Floresta de Mestre Apolônio precisou adaptar seus "musicares" e algumas atividades participativas para o universo online, que é necessariamente mediado por imagens, sons e texto. Essas movimentações foram dolorosas e também inéditas para a realidade do contexto desta manifestação. O grupo produziu uma série de atividades online, entre eventos e oficinas em diversos canais, seus e também como grupo convidado em outras

atividades. Isso fez com que o grupo, além de conseguir interagir com seus brincantes, atingisse também diversos públicos em diferentes regiões do país. Estas atividades foram produzidas pelo grupo, ficando também documentadas para posterioridade.

Em um momento como o que estamos vivendo, uma pandemia mundial, com a diminuição drástica de encontros presenciais e coletivos, o audiovisual tornou-se uma ferramenta de grande relevância, inclusive, para a continuidade e recriação do Bumba Meu Boi. Com a possibilidade de filmar e transmitir pelo celular, com a impossibilidade de fazer sua atividade principal, brincar, e com a possibilidade de contar com recursos audiovisuais para investir nisso (através de editais como Lei Aldir Blanc), o grupo pode também ficar à frente da própria produção sobre si. Ao retratar e documentar, o grupo contribui de maneira direta para preservação da sua memória, além de realizar uma documentação, construção, transmissão, difusão e valorização dos saberes que envolvem o Bumba Meu Boi, trazendo um *olhar de dentro*, das pessoas que fazem a brincadeira acontecer, para este registro.

Refletir sobre como um vídeo foi utilizado para retratar o musicar do bumba meu boi e seu caráter participativo é também uma maneira de compreender como traduzir (Romero e Villela 2018) uma experiência em um sistema de símbolos que envolve imagens e sons. Além disso, essas análises podem ser ampliadas e pensadas em relação a outras manifestações culturais, para além do bumba meu boi.

Referências

BATE-PAPO COM TALYENE MELÔNIO - BOI DA FLORESTA DE MESTRE APOLÔNIO no site SobreOTatame. Participantes Luiza Fernandes e Talyene Melônio. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CBEiwdxJ9tg/ . Acesso em 06 out 2021.
BUMBA MEU REGGAE – LIVE 2ª EDIÇÃO. 1 vídeo (140min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ummhWmRVumM&t=8371s . Acesso em 06 jun. 2020.

CHAMADA PARA LIBERDADE EM MOVIMENTO. Disponível em http://www.instagram.com/reel/CJtZFSGpEdN/.Acesso em 06 out 2021.

CMF/SECMA. *Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense Vol. VII***.** São Luis: Lithograf, 1999.

CANAL DO YOUTUBE DO BOI DA FLORESTA. Disponível em https://www.youtube.com/channel/UCjxIIuWNbaNX9JU1CL4DjtQ. Acesso em 06 out 2021.

COELHO, Luiza Fernandes. Retratando o musicar do bumba meu boi no audiovisual. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-175861, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175861. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/175861. Acesso em: 22 ago. 2021.

COELHO, Luiza Fernandes; MELÔNIO, Talyene Cruz. *Boi da Floresta e musicares durante a pandemia do COVID-19*. In ANAIS da VII Jornada de etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Belém, PA, 2020.

CANAL DO INSTAGRAM DO BOI DA FLORESTA. Disponível em https://www.instagram.com/boidafloresta/ . Acesso em 06 out 2021.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do Registro*. São Luís, Maranhão, 2011.

LIBERDADE EM MOVIMENTO. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5OTiQLrbZM4&t=922s. 1 vídeo (130 min). Acesso em 06 jun. 2020.

NADIR Cruz - Boi da Floresta para o projeto Salve Mestras e Mestres. 1 vídeo (57min). Disponível em https://www.instagram.com/tv/CA3dEeQHs-o/. Acesso em 22 de ago 2021.

PLAZA, Julio. 2013. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva.

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia. O Musicar Local–novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático FAPESP, p. 05318-7, 2016.

ROMERO, Hidalgo; VILELLA, Alice. *Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa*. In: ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia. Unicamp, 2018.

ROUCH, Jean. *The camera and the man*. In Cinéethnography, Feld, Steven (Ed.). Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.

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

TRANSMISSÃO do Ritual do Batizado do Boi da Floresta 2020 parte 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4F6hlNFhbLA. 1 vídeo (57 min). Acesso em 23 jun. 2020.

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



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos , dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

Returning sessions: filmando a música tradicional irlandesa na "entressafra" da Covid-19.

GT "ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: USOS E PERSPECTIVAS"

Renan Moretti Bertho - (Unicamp)
renanbertho@gmail.com

Resumo: esse trabalho apresenta o processo de produção, filmagem e edição do curta documentário *Returning sessions*. As *sessions*, são encontros informais de músicos para praticar o repertório da música tradicional irlandesa, trata-se de um evento coletivo, participativo e agregador, que foi interrompido durante a pandemia de Covid-19. O documentário, por sua vez, retrata a volta momentânea da música ao vivo presencial em centros culturais de Dublin, República da Irlanda. Ao trazer questões conceituais, técnicas, teóricas e metodológicas da produção do documentário, meu argumento é que ferramentas do audiovisual, associadas às estretégias da pesquisa etnográfica, podem (re)presentar tanto as dimensões afetivas daquele momento quanto os múltiplos sentidos que se materializaram nas *sessions* de retorno. Para tanto utilizo o exemplos de casos que foram pensados na captação das imagens e que dialogaram com o processo de edição do filme.

Palavras-chave: música irlandesa. Pandemia. Filme etnográfico. Antropologia visual

Returning sessions: Filming traditional Irish music on the Covid-19 "off season".

Abstract: This paper discusses the production, filming and editing process of the short documentary Returning sessions. sessions are informal gatherings of musicians to practice Irish traditional music, it is a collective, participatory and aggregating event, which was interrupted during the Covid-19 pandemic. The documentary, in turn, shows the momentary return of the live music in Dublin, Republic of Ireland. By bringing up conceptual, technical, theoretical and methodological issues of this documentary, my argument is that audiovisual tools, associated with ethnographic research, can (re)present both the affective dimensions of that moment and the multiple meanings in the return sessions. In this sense, I use examples of cases that were thought during filming to dialogue with the editing process.

Keywords: Irish music. Pandemic. Ethnographic film. Visual anthropology

Introdução

Entre setembro de 2019 e agosto de 2020 pesquisei *sessions* de música tradicional em Dublin, capital da República da Irlanda[1]. De modo geral, *sessions* podem ser entendidas como encontros informais de músicos – amadores ou profissionais – para celebrar o interesse pela cultura irlandesa (FOY, 2008, p.12-13). São momentos coletivos e agregadores, que geralmente concentram diversos participantes quase sempre muito próximos uns aos outros e, na maioria das vezes, em ambientes fechados como pubs e bares. Durante a pandemia de Covid-19 esses encontros musicais pararam de acontecer no formato presencial, pois em 12 de março de 2020, o governo irlandês decretou *lockdown* e fechou comércios, escolas, parques e instituições[2]. Essa situação durou aproximadamente cinco meses, até o momento em que a taxa de contágio do vírus caiu e alguns centros culturais foram autorizados a reabrir[3]. Nesse contexto, as *sessions* poderiam voltar a acontecer presencialmente em parques e em centros culturais de Dublin, desde que estivessem adaptados aos novos protocolos e medidas sanitárias. Esse foi o caso de duas sedes da *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, uma organização voltada para a promoção e preservação da cultura tradicional irlandesa[4].

Tal momento foi de suma importância, pois os músicos se re-encontraram e voltaram a tocar presencialmente após um período de intenso distanciamento social. Apesar da aparente sensação de normalidade, compreendo esse momento como uma "entressafra da Covid-19", dado que em setembro a Irlanda entraria novamente em *lockdown*. Postas as instabilidades e as incertezas desse momento, minha hipótese é que as *sessions* de retorno promovidas pela Comhaltas Ceoltóirí Éireann na cidade de Dublin se tornaram um ambiente tão importante quanto ambíguo: de um lado, a empolgação com a volta da música ao vivo no formato presencial; de outro, preocupações com novos protocolos e o medo constante de contrair Coronavírus.

---

1 Tal pesquisa foi desenvolvida na School of Music da University College Dublin e foi viabilizada pelo programa Bolsa de Estágio e Pesquisa no Esterior (BEPE – Processo FAPESP 2019/09481-8). Vale mencionar ainda que esse estudo é parte do meu projeto de doutorado, que atualmente está em andamento no Instituto de Artes da Unicamp.

2 Outras datas e estatísticas sobre a pandemia de Covid-19 na República da Irlanda estão disponíveis em https://en.wikipedia.org/wiki/COVID-19_pandemic_in_the_Republic_of_Ireland. Mais notícias e informações podem ser encontradas em: https://www.bing.com/covid/local/ireland (último acesso em 20/08/2021)

3 De acordo com o plano de reabertura implementado pelo governo irlandês no ano de 2020, as atividades comerciais, culturais e de lazer poderiam ser retomadas em 20 de julho daquele ano. Mais informações sobre as diretrizes dessa reabertura podem ser encontradas em: https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/lifting-covid-19-lockdown-revised-roadmap-for-reopening-ireland-1.4273388 (último acesso em 20/08/2021)

4 A tradução literal do nome dessa instituição seria Associação dos Músicos Irlandeses. Mais informações ver: https://comhaltas.ie/ e https://www.comhaltasbrasil.com.br/ (último acesso em 20/08/2021)

Diante desse momento tão inédito quanto contraditório, decidi registrar as performances e as opiniões pessoais dos participantes em áudio e vídeo. Com a autorização dos envolvidos, comecei a filmar parte desses encontros e a gravar entrevistas com participantes das *sessions*. Esse material foi o ponto de partida para a pensar o documentário *Returning sessions*, um filme produzido, filmado e editado por mim e que aborda os seguintes temas: a volta da música ao vivo presencial; as características de tocar com distanciamento social; as preocupações com o cumprimento das novas medidas de segurança; e, sobretudo, a importância da música em tempos de crise. Esse trabalho discute o processo de realização desse filme, apresentando questões conceituais, técnicas, teóricas e metodológicas utilizadas na produção do documentário. Ao trazer essas discussões, meu argumento é que, ao utilizar ferramentas do audiovisual combinadas com pesquisa etnográfica, o filme apresenta tanto as dimensões afetivas daquele momento quanto os múltiplos sentidos que se materializaram nas *sessions* de retorno. Atualmente o documentário encontra-se em processo de pós-produção, com finalização prevista pra dezembro, entretanto um primeiro corte pode ser acessado no seguinte link:https://youtu.be/hbeqUtFISJQ

A música irlandesa e as *sessions*

Historicamente, a música tradicional irlandesa vem sendo transmitido de maneira aural/oral ao longo das gerações, de modo que, na maioria das vezes, o aprendizado dessa música acontece no próprio convívio familiar[5]. Este repertório é formado por diversos gêneros, que se distinguem em relação às bases rítmicas e aos padrões de acentuação, é o caso, por exemplo, das diferenças entre *jigs*, *reels*, *slides*, *polkas* e *mazurkas*[6]. Na maioria das vezes, a estrutura melódica é moldada por quatro compassos, que são agrupados em sequências dando origem às partes, que serão sucessivamente repetidas. Uma música com parte A e parte B, por exemplo, possui a seguinte forma: AA, BB, AA, BB. Pode-se dizer que essa quadratura baseada em ciclos de 4 compassos é um elemento estruturante dessa música – a edição do documentário trouxe esse elemento ao fazer

5 Autoras como Jessica Cawley e Helen O'Shea observam o papel da família na transmissão da música tradicional irlandesa. Cawley (2013, p.95-96) explora as relações entre influência familiar e desenvolvimento musical; já O'Shea observa como as relações familiares podem criar uma "linhagem musical" por meio de filiações e/ou afiliações (O'Shea, 2006, p.7).

6 Para mais informações sobre as questões estruturais e os diferentes padrões rítmicos presentes na música irlandesa ver os exemplos e as comparações apresentadas por Sean Williams (2009, p.145-151)

uso da estratégia de sincronização entre cenas de cobertura e áudio principal, conforme será apresentado adiante.

O encontro informal de músicos profissionais e/ou amadores para praticar esse repertório recebe o nome de *sessions*. Estes eventos ocorrem frequentemente em bares e *pubs*, entretanto também podem acontecer em casas e espaços públicos, como praças e parques. Geralmente os instrumentistas sentam em formato de círculos, ou semi-círculos, uns de frente para os outros, como se tocassem para si próprios, quase que ignorando a presença do público (HAST; SCOTT, 2004, p.5). A quantidade de músicos participantes varia de acordo com o carácter e a estrutura do evento, como nos mostra Cawley: "*sessions* regulares em pubs geralmente envolvem entre três e dez músicos, enquanto não é incomum ver dezenas de músicos durante *sessions* em festivais" (CAWLEY, 2013, p.118).

De acordo com Helen O'Shea, as *sessions* operam com diferentes convenções variando consideravelmente entre "*sessions* lideradas por um músico pago, encontros espontâneos de amigos, *sessions* "lentas" para os alunos e muitas outras variantes" (O'SHEA, 2006, p.9). Logo, a instrumentação presente nestes espaços difere de acordo com o repertório praticado e com a disponibilidade dos músicos, podendo incluir tanto instrumentos tradicionais irlandeses, como whistles, pipes e fiddles, quanto instrumentos ocidentais diversos, como violão, banjo e flauta entre outros. Tanto Cawley quanto O'Shea concordam que as *sessions* apresentam variações de regras, de estrutura e até de repertório. Isso ocorre, pois trata-se de uma performance participativa (TURINO, 2008, p.28) mediada por elementos agregadores, como a coletividade e a informalidade, que culminam na compreensão de música como um tipo de comportamento social (RICE, 2001, p.23).

As *sessions* apresentadas nesse trabalho, ocorreram entre julho e agosto de 2020 em duas sedes da Comhaltas Ceoltóirí Éireann, sendo um às terças-feiras, das 9h00 às 23h00, na Comhaltas Monkstown e o outro às quartas-feiras, das 20h00 às 22h00, na Comhaltas Classàc. Os participantes são homens e mulheres de diferentes classes sociais, com faixa etária entre 30 e 80 anos. Os encontros tinham duração de aproximadamente 3 horas cada e com possuía uma média de 8 participantes por encontro. Diferente dos pubs e de outros estabelecimentos comerciais, esses espaços foram autorizados a reabrir durante a pandemia de Covid-19 pois são considerados centros culturais e desse modo foram enquadrados no calendário de reabertura da cidade de Dublin. Entretanto, para que pudessem reabrir, tiveram que cumprir protocolos e medidas sanitárias, como

oferta de álcool em gel, aferição de temperatura corporal e preenchimento de um formulário com dados pessoais e contato.

Apontamentos teóricos: representação, sensorialidade e edição

Ao observar os usos e os recursos do filme na etnomusicologia, Leonardo D'Amico aponta para a distinção entre filme de pesquisa (*research film*) e filme documentário (*documentary film*). Enquanto o primeiro utiliza dados etnográficos oriundos da câmera ou do gravador de maneira bruta (*raw footage*) e sem edição, o segundo passa por um processo de edição, de modo que os dados possam ser (re)estruturados para comunicar o contexto da pesquisa ao expectador. D'Amico pensa esses tipos de filme de acordo com três fatores: 1-) Concepção e intenção: que variam de acordo com o modo como a câmera é incorporada à pesquisa; 2-) Modalidades ou métodos: que dependem de como o processo de captação e de edição é pensado pelo pesquisador; e 3-) Destinação: diz respeito ao tipo de audiência a que se destina o filme.

Partindo dessa classificação, argumento que *Returning sessions* pode ser entendido como um filme documentário. Ao abordar o uso da câmera no trabalho de campo – fator 1 – observo que esse instrumento foi incorporado à prática etnográfica buscando, desde sempre, um posterior diálogo com o processo de edição. Entre as 'concepções e intenções' para o uso da câmera nessa etapa da pesquisa está a possibilidade de registrar, de traduzir e de representar o contexto etnográfico de forma visual, alcançando possibilidades e gerando significados que vão além da perspectiva textual – esse é o caso da combinação entre as alterações de foco e de volume, que serão apresentadas adiante.

Ao abordar as características e as diferenças entre as materialidades escritas e visuais no trabalho de campo etnográfico, David MacDougall observa que as mídias visuais envolem o expectador em "processos heurísticos e criações de significados" diferentes das afirmações verbais e escritas. Para esse autor, tanto o uso quanto o estudo das representações visuais coletivas, podem fornecer novas perspectivas analíticas para a antropologia visual. Não se tratam apenas de novos caminhos para compreender as culturas estudadas (*ways of understanding*), mas também de novos conteúdos e questões para serem compreendidos (*things to understand*) (MACDOUGALL, 1999, p.286). O autor argumenta ainda que a antorpologia visual não deve copiar nem substituir a antropologia escrita, mas deve desenvolver métodos e objetivos próprios. Trata-se, portanto, da

construção de uma fundamentação intelectual para promoção da mudança entre o pensamento antropológico baseado em palavra e sentença (*word-and-sentence-based*) para uma forma de pensamento que baseada em imagem e sequência (*image-and-senquence-based*) (ibid, p.292-293).

Ancorado nessa proposta, entendo que o pensamento imagético (aquele pautado em imagem e sequência) possui potencialidades e características específicas quando incorporado à pesquisa de campo. É o caso, por exemplo, das possibilidades de representação da experiência humana, conforme discutida por Villela e Romero. Os autores destacam o potencial da linguagem audiovisual para representar "contextos etnográficos sensórios, marcados pela intensidade da experiência musical"; e enfatizam o uso do documentário, para "criar uma obra audiovisual em que a experiência *in loco* encontre equivalências estéticas capazes de evocar experiência sensória no espectador (VILLELA; ROMERO, 2018, p.01).

A noção de experiência sensória, abordada por esses autores, ecoa o pensamento da Sarah Pink, ao entenderem o potencial do audiovisual para "comunicar a dimensão estética da experiência humana" (ibid, p.09). Em *Doing Sensory Ethnography*, Pink propõe um modo de pensar sobre o fazer etnográfico através da sensorialidade, de modo que a experiência do etnógrafo em campo não esteja limitada às categorias apreendidas por seus órgãos do sentido (olfato, visão, audição e tato), mas sobretudo à compreensão dos sentidos como sendo interconectados e inter-relacionados (PINK, 2015, xiii). A proposta sensorial utilizada em *Returning sessions* está pautada nessa interconexão entre os sentidos da visão (que foram ordenados, por exemplo, através do foco manual durante a captação das imagens) e da audição (trabalhados e reconfigurados na etapa de edição).

Para além dessa perspectiva, esse trabalho considera as implicações e as possibilidades de ter o pesquisador, nesse caso um etnomusicólogo, na função de editor de vídeo[7]. Essa atividade proporciona não apenas um olhar diferenciado e analítico sobre o material captado, mas também um processo de identificação e de adequação aos principais temas de pesquisa. Tal proposta é utilizada, por exemplo, por John Baily ao afirmar que: "a edição é uma parte crucial da produção cinematográfica etnográfica e deve ser realizada pelo antropólogo/diretor de cinema e não por um editor externo" (BAILY, 2004, p.6). Desse modo, o processo de edição foi parte essencial para orientar a reflexão não apenas sobre o filme enquanto produto, mas também do material construído

7 Esse ponto dialoga sobretudo com o 'segundo fator' proposto por Leonardo D'Amico e mencionado anteriormente. Pois o filme passou por um processo estruturado de captação e de edição, a fim de direcionar e ordenar as sequências em uma estrutura narrativa.

ao longo do processo etnográfico. Nesse ponto, concordamos com Jacob Bricca ao entender que o editor possui "poderes de observação" (BRICCA, 2017, p.35) usados para se aproximar de diferentes momentos e para lhes dar sentido. Em outras palavras, o editor exerce uma série de "poderes interpretativos" (ibid, p.45) para exercer sua função entre as etapas de decupagem e de ordenamento das cenas, conferindo assim sentido e lógica à esse material.

Apontamentos metodológicos

Metodologicamente, *Returning sessions* partiu da minha pesquisa de campo etnográfica junto aos grupos descritos anteriormente. O documentário foi filmado ao longo de 18 encontros que aconteceram em dua sedes da *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Também foram realizadas entrevistas com 15 participantes que estavam retornando suas atividades musicais presenciais naquele contexto. As filmagens das *sessions* se deram entre os dias 09 de julho e 26 de agosto de 2020, já as entrevistas ocorreram entre os dias 04 e 30 de agosto de 2020 e seguiram um modelo semi-estruturado com 11 questões, a saber: 1-) Quando você começou a tocar música irlandesa? 2-)Como era a sua prática musical antes da quarentena? 3-) Como foi a sua prática musical durante a quarentena? 4-) Você aprendeu novas músicas nesse período? 5-) Você participou de *sessions* virtuais? Se sim, qual a sua impressão sobre elas? 6-) O que você sentiu ao reotornar para as *sessions* presenciais? 7-) Como foi a sensação de tocar presencialmente outra vez? 8-) Qual a sua impressão sobre tocar no contexto de distanciamento social? 9-) O que é uma *session*? 10-) Você acha que as *sessions* são importantes? Porque? 11-) O que aconteceu com as *sessions* durante a quarentena?

Enquanto equipamentos para captação de imagem utilizei uma câmera *Digital Single Lens Reflex* (DSLR) modelo Canon T3i, uma objetiva de alcance focal 18-55mm e um conjunto de objetivas fixas, uma 24mm e outra 50mm; essas objetivas foram escolhidas pela possibilidade de utilizar o foco de maneira manual, ordenando diferentes planos de filmagem e potencializando a profundidade de campo. Ainda em relação à captação de imagens, também utilizei a câmera de um celular com sistema Android. Para captação do áudio, usei um microfone cardióide modelo BOYA by-mm1 conectado à câmera DSLR e um gravador ZOOM modelo H1n. No processo de edição foi utilizado o *software* DaVinci Resolve, versão 16.

Estratégias para abordagens sensoriais

A seguir seguem quatro estratégias utilizadas durante o processo de edição com intuito de criar elementos sensórios no documentário:

1-) Sincronia entre imagem de cobertura e áudio principal

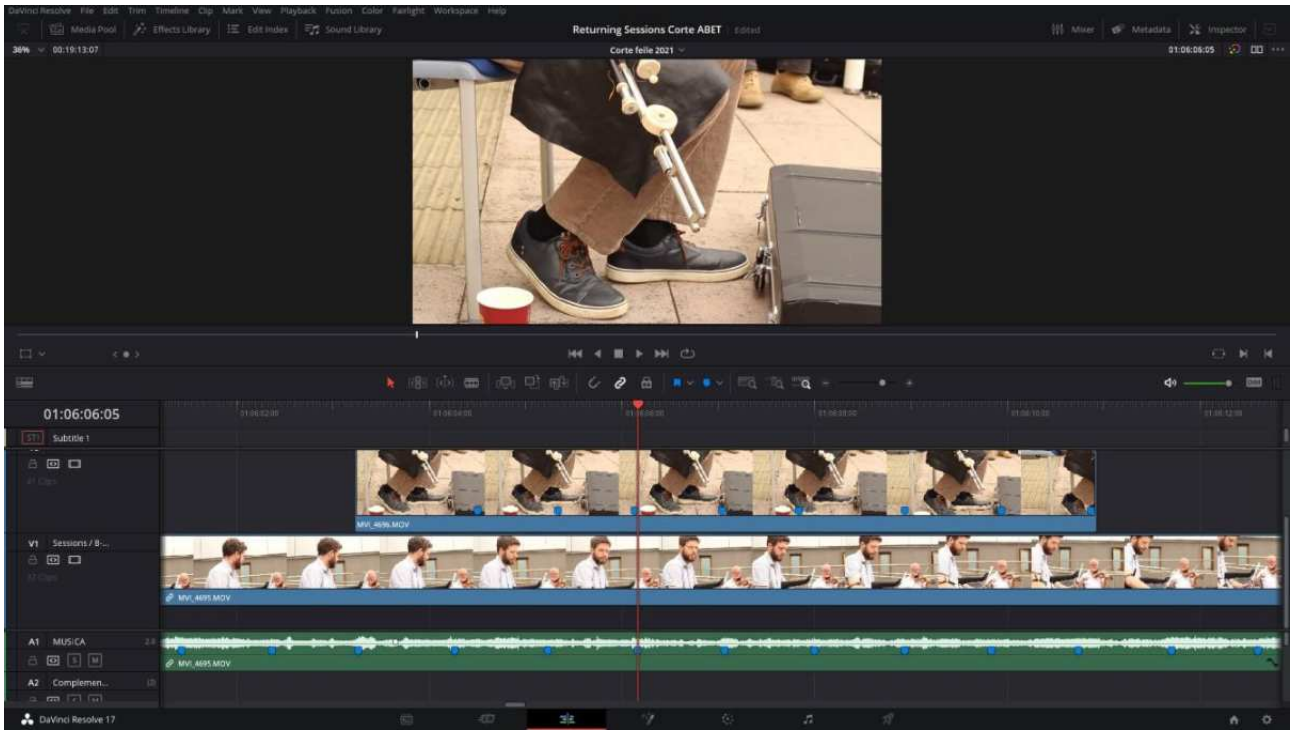


Imagem 1: Sincronia

Conforme explicado anteriormente, a quadratura é um elemento importante na estrutura da música tradicional irlandesa. Nesse momento do filme, utilizei os marcadores em azul para sincronizar a cena onde o músico bate o pé com o áudio da cena principal.

2-) Uso do equalizador em relação ao foco





Imagem 2 e 3: uso do equalizador (gráfico em cinza e em azul àesquerda da imagem)

A imagem à esquerda mostra o equalizador desligado enquanto músico principal está em primeiro plano e em foco. Já a imagem da direita mostra o equalizador ligado no momento em que os outros músicos aparecem fora de foco. Essa alteração no áudio foi construída para dialogar com as alterações de foco da imagem captada.

3-) Alteração de foco e de volume simultaneamente



Imagem 4: Edição do áudio de acordo com o foco da imagem

Ao combinar a ordenação do foco manual às nuances de volume busquei enfatizar a

dimensão do distanciamento entre os músicos. As alterações entre o primeiro e o segundo plano do objeto em quadro foram planejadas para explorar a profundidade de campo dos espaços e representar a aparente contradição entre uma música tradicionalmente coletiva e a situação de distanciamento social, que era parte dos novos protocolos e medidas sanitárias.

Conclusão

Returning session é um curta documentário que aborda os engajamentos, as emoções e as sensações dos participantes das *sessions*. Trata-se de uma representação da percepção sensorial desses atores nos e sobre os espaços (PINK, 2015, p. 26-32) que é construída através de elementos, técnicas, estratégias e linguagens do audiovisual. Para tanto os processos de filmagem e de edição foram planejados para incorporar múltiplas experiências, e transmitir ao expectador sensações presenciadas e vivenciadas ao longo do trabalho de campo. Enfim, por meio das três estratégias exemplificadas acima busquei ilustrar algumas das ferramentas e das estratégias audiovisuais utilizadas nesse processo.

Referências

BAILY, John. Film Guide for Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan. *Documentary educational resources*, Watertown, MA, 2004.

BRICCA, Jacob. *Documentary Editing: Principles & Practice*. Illustrated edição ed. New York: Routledge, 2017.

CAWLEY, Jessica. Musical Development In Irish Traditional Music: An Exploration of Family. *Ethnomusicology Ireland*, v. 2, n. 3, p. 17, 2013.

D'AMICO, Leonardo. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming musical cultures*. New edition ed. Bern Berlin Bruxelles New York Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2020.

FOY, Barry. *Field Guide to the Irish Music session*. Seattle, WA: Frogchart Press, 2008.

HAST, Dorothea E.; SCOTT, Stanley. *Music in Ireland: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton,

N.J: Princeton University Press, 2005.

O'SHEA, Helen. Getting to the Heart of the Music: Idealizing Musical Community and Irish Traditional Music *sessions*. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, p. 1–18, 2006.

PINK, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. 2ª edição ed. London ; Thousand Oaks, California: SAGE Publications Ltd, 2015.

RICE, Timothy. Reflections on music and meaning: Metaphor, signification and control in the Bulgarian case. *Ethnomusicology Forum*, v. 10, p. 19–38, 1 Jan 2001.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Edição: Pap/Com ed. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VILLELA, Alice; ROMERO, Hidalgo. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: SEMINÁRIO IMAGEM, PESQUISA E ANTROPOLOGIA., 10 Abr 2018, Unicamp. Anais. Unicamp: [s.n.], 10 Abr 2018.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

Um documentário sobre o choro: Relato da feitura do *Primeiras histórias: o mestre e a rapaziada*.

GT 06 | Etnomusicologia Audiovisual: usos e perspectivas

Profa. Dra. Julia Santos Cossermelli de Andrade
Instituto de Geografia da UERJ – Brasil.
juliadeandrade@gmail.com

Resumo: No segundo semestre de 2020 produzi, ao lado de Olindo Estevão, um documentário etnográfico chamado ***"Primeiras Histórias: o mestre e a rapaziada[1]"***. Ele apresenta uma escola de música que funciona na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma experiência bastante particular que vem mudando o mapa do choro tanto na cidade quanto no mundo. O percurso do documentário foi construir uma investigação com base em depoimentos dos músicos atuantes na escola (professores e alunos) e, a partir deste material, construir uma narrativa. A Escola Portátil de Música (EPM) completou vinte anos existência. Estima-se que tenham passado por ela cerca de 12.000 alunos desde 2000. Desenhada para atender não apenas aos músicos profissionais, a escola acolhe uma enorme quantidade de amadores. Esses começam a conhecer o choro e formam um público apreciador do gênero que, assim, passam a frequentam rodas, ir a shows e a comprar CDs. A pergunta que atravessa o trabalho é como esse saber popular é transmitido de geração para geração na atualidade, quando os centros urbanos possuem novas dinâmicas. Hoje, com a globalização das técnicas da informação, a circulação do choro ganha novos contornos e propagação pelo planeta. Tudo isso instiga uma investigação geográfica interessada em compreender como a se dá a relação da música na cidade neste período contemporâneo (CROZAT, 2019; PANITZ, 2019).
.

Palavras-chave: Choro. Etnomusicologia. Escola Portátil. Geografia da Música

A documentary about choro: An account of the making of Primeiras Histórias: o mestre e a rapaziada.

Abstract: In the second half of 2020 I produced an ethnographic documentary called "Primeiras histórias: o mestre e a rapaziada". It features a music school that operates in the city of Rio de Janeiro. It is a very particular experience that has been changing the choro map both in the city and in the world. The documentary's pathway was to build an investigation based on testimonies from musicians acting at the school (teachers and students) and, from this ethnographic material, build a narrative. The "Escola Portátil de Música" (EPM) completed twenty years of existence. It is estimated that about 12,000 students have passed through it since 2000. Designed to serve not only professional musicians, the school welcomes an large number of amateurs. They get to know choro and form a public that appreciates the genre and, thus, they go to "rodas" (circles of musicians), go to concerts and buy CDs. The question that permeates the work is how these popular knowledges are transmitted from generation to generation today, when urban centers start to have new dynamics. Today, with the globalization of information techniques, the circulation of choro gains new contours and propagation

[1] Para assistir, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=n3xaFUlLe_I&t=1102s

throughout the planet. All of this instigates a interested geographic investigation in understanding how the relationship of music at the city takes place in this contemporary period.

Keywords: Choro, Portable Music School, ethnomusicology, geography of music

Introdução

Falar de música na cidade é uma tarefa complexa. Podemos abordar a questão de diferentes maneiras e, por esse motivo, esse tema é tão instigante. Falo a partir de um olhar geográfico que busca compreender as dinâmicas musicais na atualidade em uma metrópole de múltiplas facetas como o Rio de Janeiro. Esta é uma cidade que, no âmbito discursivo e simbólico, muitas vezes é entendida muito mais do que a síntese do país (ANDRADE, 2020). O Rio é reconhecido como a própria identidade nacional[2] (RODRIGUES, 2002). Talvez seja por isso que o choro, uma música urbana (VASCONCELOS,1984) que ressoava nas festas da cidade desde o início da República, esteve presente em várias outras localidades distantes deste centro (COSTA e DOZENA, 2012). Segundo recentes pesquisas de CARRILHO e CARVALHO (2005) existia no final do século XIX, uma grande quantidade de compositores de choro espalhados pelo Brasil que nunca haviam morado na capital. Como esse trânsito acontecia sem a presença das rádios e nem mesmo de gravações, são ainda perguntas sem uma resposta definitiva[3].

O choro não é um gênero ensinado nas escolas superiores de música. As universidades no Brasil, na sua grande maioria, ainda hoje preservam uma profunda indisposição em relação à música popular. Os chorões, historicamente falando, são instrumentistas que não necessariamente leem partituras (ARAGÃO, 2013). Tocam "de ouvido" aprendendo com os mais velhos no contato pessoal na roda. Por outro lado, apesar desta característica, temos uma quantidade grande de partituras antigas que chegou até os dias atuais. Isso porque sempre houve entre os chorões, instrumentistas capazes de grafar as músicas. Ou seja, trata-se de um gênero que se perpetua pela oralidade, mas que também

[2] Essa característica de ser entendida como a própria identidade nacional traz, a minude, um conjunto de controversas. Sobretudo porque essa identidade única silencia e invisibiliza outras identidades da nação. "Brasil tropical" é a realidade de uma parte do país. Apenas como exemplo podemos citar as reflexões de Vitor Ramil e sua "Estética do Frio" que problematiza esse discurso único. Porém, neste artigo não será esse nosso foco e sim as consequências que essa hegemonia trouxe para o choro.

[3] Para saber mais consultar a **Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX** organizado pela pesquisadora e instrumentista Anna Paes de Carvalho e Maurício Carrilho em 2005.

possui parte da produção documentada em partituras escritas. Queremos com isso revelar que a distinção feita entre música de tradição oral e música de tradição escrita, não define o fenômeno que estamos buscando compreender aqui pois o choro pertence a ambas categorias[4].

A pergunta que sustenta nossa pesquisa é: como se dá a perpetuação dos saberes populares na contemporaneidade? Como que as práticas são passadas de uma geração para a outra? Como que tais práticas baseadas na co-presença, no estar junto no espaço banal (SANTOS, 1996) podem acontecer no período atual onde estamos vendo mudanças profundas no mundo?

Em nosso documentário retratamos três gerações. Uma representada por Jacob do Bandolim e os grandes mestres como Dino, Meira e Radamés Gnatalli, uma segunda trazendo nomes como de Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva e Pedro Amorim e uma terceira feita pelos alunos da EPM. Mostramos então duas "passagens de bastões" sendo que a primeira entre o mestre Jacob e a rapaziada dos *Carioquinhas* e uma segunda, anos depois, deste grupo para a nova rapaziada: os alunos da Portátil que eles fundam.

O Documentário

A Escola Portátil de Música – EPM foi criada e gerida por músicos de choro no Rio de Janeiro que se organizaram para oferecer cursos livres de instrumentos (violão, cavaquinho, flauta, pandeiro, bandolim e muitos outros) assim como cursos de prática de conjunto, harmonia e apreciação musical (uma espécie de curso de história do choro através de escuta atenta de obras). As aulas acontecem aos sábados utilizando as instalações da UNIRIO e algumas aulas durante a semana na Casa do Choro, localizada a Rua da Carioca, 38. Durante esse período da pandemia a escola passou a ministrar as aulas utilizando uma plataforma digital. Na didática desta escola não há seriação muito rígida e nem exames de aprovação. O curso não acaba e, por esse motivo, não se tem cerificados e nem diplomas.

No segundo semestre de 2019 fiz uma proposta à direção da escola para fazer um documentário abordando os 20 anos de existência desta iniciativa que deveria ser comemorado em setembro do ano seguinte. Minha proposta foi aceita. Quando as atividades da EPM retomaram, no início de 2020, comecei a coletar depoimentos aleatórios apenas em áudio para me servir de base de pesquisa para a construção de um roteiro posterior. Porém foram apenas duas semanas até o

[4] Existe um amplo debate sobre as definições de música popular. Não vamos entrar nele aqui. Apenas podemos indicar alguns autores que pensam o assunto a partir do Brasil. Tinhorão (1990; 2001).

encerramento das atividades devido à pandemia do COVID 19. Isso teria destruído toda minha pesquisa se não fosse o aceite deste grupo em colaborar com a minha iniciativa, mesmo à distância. Fizemos então uma reunião pelo *zoom* com um grupo de professores e produtores da EPM. Ali eu pude mostrar algumas ideias possíveis de documentar aquela experiência que estava modificando a "cena" da música carioca e brasileira. Eles ouviram minhas propostas com atenção, mas não gostaram de nenhuma, com exceção de uma: narrar essa história não somente através dos professores fundadores, mas que também através dos alunos. Fizeram então uma contraproposta: Eu deveria conversar com um conjunto de pessoas que eles escolheriam. Seriam essas as narrativas que iriam revelar a história que eles desejam contar. Fizeram uma lista de nomes, e-mails e telefones. Para finalizar, me sugeriram que eu perguntasse sobre um dos professores fundadores da EPM: um velho chorão falecido em 2017, Seu Álvaro Carrilho.

Procurei por todos da lista, me apresentei e travei com cada um diálogo particular. Grande parte destes depoentes passaram a me narrar, com enorme entusiasmo, como a EPM mudou sua vida tanto profissional e afetiva. Eu comecei a colecionar histórias, fotografias, anedotas e trocadilhos. Fui buscando compreender quem eram aqueles personagens e por que eles foram escolhidos pelo grupo da reunião. Meu desafio foi entender: que "história" aquele grupo de diretores da EPM queria me contar. Pedi então depoimentos gravados de um ou dois minutos para meus entrevistados e comecei também a coletar as histórias da criação da escola com os quatro professores fundadores que ainda estão vivos. O resultado está registrado no documentário *Primeiras Histórias: o mestre e a rapaziada*. Trata-se de um documentário inteiramente produzido no período da pandemia de distanciamento social. Por isso ele foi feito usando apenas um conjunto de materiais de arquivo (fotos pessoais) ao lado de depoimentos gravados por celulares dos próprios depoentes em suas casas e algumas fotos ou imagens produzidas pela EPM como registro das suas atividades. Usei também, como narrativa metafórica, fotos em preto e branco da fotógrafa paulista de Bia Castelo, uma aquarela do artista plástico Edgar Fonseca e uma impressão colorida do artista plástico Marcelo Gemmal. Todas as citações aqui apresentadas fazem parte das entrevistas dadas à mim.



Figura1: Naipe de sax no Bandão.
Fotografia: Bia Castelo, novembro 2019.

O Choro vai morrer comigo

Dizem que Jacob do Bandolim, desiludido com a falta de interesse do mercado fonográfico no final da década de 1960 em relação à música instrumental, afirmava que o choro morreria com ele. Ele se preocupava não apenas com a falta de abertura das gravadoras, mas também pelo pouco interesse dos jovens em aprender essa linguagem. No dia 23 de abril, aniversário de Pixinguinha, se comemora no Brasil o Dia do Choro. Para comemorar a data, nos anos normais, a cidade do Rio de Janeiro se enche de rodas, palcos são montados em praças e a cidade vive um conjunto incrível de manifestações musicais nos espaços públicos. Porém neste ano de 2020 nada disso pode acontecer. O Instituto Casa do Choro então organiza uma *live* onde a cavaquinista Luciana Rabello convida para um bate papo um conjunto de pessoas ligadas ao universo do choro. Um dos convidados é Sérgio Prata presidente do Instituto Jacob do Bandolim[5] Ali, no ar, mostra para os ouvintes um áudio onde Jacob narrava uma verdadeira "visão" que ele teve durante um enfarte que sofreu em pleno palco.

> O meu foi um enfarto dos mais bonitos de que a história já se teve noticia. Porque eu tive um enfarto tocando na presença de cerca de duzentas ou trezentos garotos – que eu chamo de garotos todos aqueles que tiverem menos de um ano de idade do que eu, essa é uma questão para impor respeito, ne? – da maneira que tendo 49, já é garoto. Então, eu estava no Casa Grande (...) e eu estava tocando Lamentos e de repente começou a se formar um quadro na minha imaginação. Na medida que os aplausos se sucediam por parte daqueles garotos, o que me surpreendesse que partisse dessa plateia que era de adultos, mas eu imaginei que era de uma rapaziada entre 18 e 24 anos... eu comecei imaginar aquela gente toda de violão na mão e cavaquinho na mão, fazendo serenata... e eu organizando aquilo tudo. Quando eu tive esse impacto eu comecei a criar aquele quadro, né? Aquele sonho de artista, né? E eu fui montando aquele quadro e fui me emocionando, me emocionando e quando toquei a ultima nota, cai duro. Mas terminei o número... Porque o show não podia parar!

[5] Para assistir à live completa, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=yckTlAV_pcg

Este foi um momento emocionante pois os presentes se deram conta diante da audição da fita "perdida" no arquivo do Instituto Jacob do Bandolim, que cinquenta anos depois, aquela "visão" do bandolinista era, nada menos, que um prenúncio do que acontece no Bandão[6] todos os sábados no final da manha. Luciana Rabello não conteve as lágrimas diante da revelação e o processo do documentário nasce desta epifania. Se o choro não morreu com Jacob em 1969, como ele próprio previa, o que aconteceu para que ele estivesse vivo até os dias de hoje? Este foi o fio condutor que me guiou nesta empreitada.

Três meses depois daquele enfarto, Jacob já recuperado, entra no estúdio de gravação para registar seu álbum histórico *Vibrações*. O documentário inicia quando a cavaquinista Luciana Rabello narra que ela, ainda criança, é profundamente tocada pela audição deste disco:

> Me lembro de mim com nove anos... o impacto que foi eu escutar o disco *Vibrações* de Jacob do Bandolim. Porque foi esse disco que me levou para o caminho que eu segui profissionalmente de dedicação ao choro. Esse disco foi um marco na minha vida. Quando eu estava subindo as escadas de casa eu ouvi meu irmão mais velho escutando o LP. Me lembro da faixa! Era uma música do Nazareth, lindíssima, chamada *Floraux*. (...) aquilo teve um impacto tão forte em mim que eu tive certeza de que era aqui que eu queria fazer. É ele o responsável por aquilo que eu fiz. E quando eu penso no que o Jacob fez pela música, tudo que ele deixou, no seu legado pois ele foi o primeiro chorão pesquisador. Tudo que ele nos deixou e a preocupação dele que, afinal é a mesma que a nossa: de que isso continue, que essa cultura não se perca, que as próximas gerações tenham acesso. Essa foi a minha vida (Luciana Rabello)

A narrativa do documentário é então construída mostrando os saltos geracionais: de Jacob que morre em 1969 temendo o fim do choro. Logo em seguida passa para a fala de uma menina que escuta na infância sua obra gravada e, emocionada, sente no coração o desejo de viver daquilo. Ela e o irmão - Rafael Rabello - ainda muito jovens montam um regional com o nome de *Carioquinhas*. Esse grupo passa a abrir shows de grandes grupos e instrumentistas como o *Época de Ouro*, Copinha etc.

> Nos anos 1970, quando eu era menina, a gente não ouvia choro na rua. As rodas saíram dos espaços públicos e estavam dentro das casas das pessoas. De pessoas como Jacob. De meados da década de 1950 até o final da década de 1960 o choro desaparece das ruas. A gente ia lá, nas casas. Tinha as rodas de Jacarepaguá, mas que nesta época não aconteciam mais. Mas que era na casa também. Existia apenas o Sovaco do Cobra....[7] (Luciana Rabello)

[6] O Bandão é um fenômeno à parte. Trata-se de uma grande formação orquestral que se dá todos os sábados no final da manha. Após o término das aulas, todos os alunos de todos os instrumentos se reúnem embaixo das mangueiras do pátio da universidade e tocam em conjunto. As obras executadas são sempre arranjos ou composições dos próprios professores da escola para essa formação gigantesca.

[7] Aqui trata-se de entrevista de Luciana Rabello de 17 fevereiro de 2020 dada à autora na Casa do Choro.

Ou seja, a preocupação de Jacob era legitima: o choro poderia acabar. As rodas públicas não aconteciam mais na cidade. Elas seguiam ocorrendo nas casas dos chorões em festas familiares. Os *Carioquinhas* é um regional formado por garotos entre 16 e 21 anos. Gravam apenas um LP mas entram para a história do choro de maneira definitiva. Em 1979, ao lado de Joel Nascimento, esses jovens formam um outro conjunto instrumental chamado *Camerata Carioca* com a intensão de fazer uma série de apresentações em homenagem aos dez anos de falecimento de Jacob do Bandolim[8]. Após essas duas experiências esse grupo de jovens consolidaram suas carreiras profissionais de maneira definitiva. Anos depois justamente alguns destes jovens criam a Escola Portátil. São cinco fundadores: Luciana, Maurício, Celsinho ao lado do panderista Pedro Amorim. Junto deles um velho chorão, pai de Maurício, Seu Álvaro Carrilho[9]. Importante também registrar que na década de 1970 o choro ganha um novo impulso quando surgem vários regionais além destes que aqui tratamos. Neste período outras formações também ganham espaço nas rádios e gravadoras. Segundo Luciana Rabello isso se deu, em grande medida, com a atuação de Paulinho da Viola no início da década de 1970 quando ele o Conjunto Época de Ouro para participar do seu show em 1973.

A criação da EPM

Essa geração de instrumentistas que vivem a partir da década de 1970 possuem algumas particularidades em relação aos antigos chorões. Isso diz respeito à sua inserção no mercado de trabalho que se modificou. Eles são os primeiros instrumentistas que vivem exclusivamente do choro. É claro que antes deles existiam músicos profissionais como o próprio Pixinguinha na primeira metade do século XX que tocavam tudo que fosse necessário nas rádios, nos programas de auditório, nas salas de cinema, nos LPs. Porém reservavam os finais de semana para se reunirem com os amigos para tocar exclusivamente o choro. Ou seja, as rodas eram o tempo de diversão e confraternização entre esses músicos. A partir da década de 1970, esse grupo de instrumentistas que tocava choro a semana toda de maneira profissional, desejava passar os finais de semana ouvindo e tocando outras

[8] A formação original era com Joel do Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão sete cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) Maurício Carrilho e Otávio Braga (violões) e Celsinho Silva (pandeiro). Os arranjos foram feitos por nada menos que Radamés Gnatalli que participou do tributo ao piano

[9] Rafael Rabello morre precocemente em 1995 com 32 anos. Ele é ainda hoje lembrado como um dos maiores violonistas da história da música brasileira.

coisas. Abaixo um depoimento de Luciana Rabello que não entrou no documentário. Trata-se de uma entrevista dada a mim no dia 17 de fevereiro de 2020 no Instituto Casa do Choro.

> Mas começa a acontecer algo com essas rodas dos anos 1970. Essa geração – a minha geração – foi a primeira geração que se dedicou ao choro exclusivamente como profissão. Nas gerações anteriores as rodas eram formadas por músicos amadores e músicos profissionais que tinham no choro, seu momento de lazer. Eles tocavam a semana inteira outras coisas e chegava no final de semana eles queriam tocar choro. Porque eles não tocavam durante a semana. Aquilo era o momento de lazer deles. E dos amadores também, que iam ao choro para finalmente tocar. (...) Pra gente era o contrário. Quando chegava o final de semana eu não queria tocar choro. Eu queria ouvir outras coisas porque já toquei choro a semana inteira. No final de semana eu não queria ir pra roda. Eu queria ir ao teatro, ouvir Piazzola. (Luciana Rabello)

Por isso, ela explica, não participavam de rodas públicas em botequins e praças[10]. Luciana conta que após o show de lançamento do CD de Álvaro Carrilho os músicos e os amigos foram beber num bar perto da Sala Funarte. Quando um jovem se aproxima deles e faz uma provocação:

> Ai entrou um garoto que tinha ido ver o show também, super malcriado e abusado e disse assim: *E ai, quando é que vocês vão tocar nas rodas? É, porque vocês vivem falando que aprenderam nas rodas com os mais velhos, mas vocês mesmo nunca aparecem nas rodas*! Ai eu pensei: caramba, que garoto abusado, né? Mas depois eu pensei, ele tinha razão. A gente não vai mesmo pras rodas. A gente faz roda em casa, mas a gente não frequenta mais as rodas públicas. (L.R.)

Foi então que na mesa de bar nasceu a ideia de se fazer umas rodas/oficinas ocupando o espaço da Sala Funarte aos sábados de manha. Luciana tinha na época dois filhos adolescentes que, apesar de tocarem choro, não encontravam ambiente para trocar com outros jovens. Isso inquietava seu coração de mãe. Fazer essas oficinas seria um jeito de incentivar outros garotos a participarem do choro. Já no primeiro encontro a oficina atraiu mais de cinquenta estudantes o que dificultou muito a feitura de uma roda. Os cinco amigos foram buscando maneiras de passar esse conhecimento. Pedro Amorim traça uma linha do tempo:

> A gente começou no ano 2000 na Funarte. Aí começou a encher, começou a vir muita gente... a gente foi então para a Escola de Música naquele prédio que fica do lado da Sala Cecília Meirelles. E ai quando foi em 2003 o Hermínio Belo de Carvalho batizou a oficina de choro como Escola Portátil de Música. E a gente se mudou para um casarão que fica na Ladeira da Glória lá em cima antes da igreja. Ali ficou conhecido como Casarão do Choro. Uma outra data importante foi em 2004 quando fizemos o Primeiro Festival Nacional do Choro na cidade de Mendes. Teve outras edições mais tarde, mas esse como foi o primeiro achei legal citar também. E em 2005 a gente vai para a UNIRIO. Fizemos um convênio com a

[10] Isso não significa que todas as rodas de choro da cidade desapareceram. Muitos músicos amadores e até mesmo profissionais seguiram tocando nestes espaços públicos. Me refiro aqui exclusivamente a esse grupo que deixou de frequentar esses espaços e foi cobrado por isso.

> universidade e a Escola Portátil se tornou um curso de extensão pros alunos do curso de música da UNIRIO. E teve um ano que a gente fez como se fosse uma extensão da Escola Portátil no SESC de Ramos. Passando rapidamente pelo tempo foi isso aí nestes vinte anos de Escola Portátil. (Pedro Amorim)

Os números dos alunos matriculados na escola vêm crescendo ano a ano e podemos notar que a EPM se consolidou no Rio de Janeiro como uma instituição importante na cena musical. Isso porque aliou uma o ensino das tradições do gênero, mas que manteve uma visão aberta e capaz de acolher novas possibilidades sonoras. A roda é um ambiente de acolhimento onde se pode chegar e aprender com quem sabe mais. Aos poucos, conforme se domina melhor o instrumento, se senta na roda e se toca junto.

> A gente fez uma conta um dia desses e passaram pela escola certa de 12.000 estudantes. O que a gente deixa para o futuro? É essa nova forma de passar a cultura do choro adiante para essa nova geração. Essa chama do amor pelo choro, do respeito às tradições do choro sem nunca deixar de acrescentar novos conteúdos a essa música. O choro é uma musica viva que está em constante transformação. (Maurício Carrilho)

Em novembro de 2020, após o lançamento deste documentário pelas redes sociais, eu recebi uma coleção de comentários e impressões. Uma grande quantidade de falas me mostrou o quanto a EPM é ainda pouco conhecida. Não apenas pelo público brasileiro em geral, mas para uma parte significativa dos próprios cariocas. Isso aponta para uma questão seríssima que é o acesso (ou o não acesso) que a sociedade hoje vive em relação à nossa cultura.

> Quando eu penso nessa garotada louca pra aprender e com acesso tão restrito a sua própria cultura inevitavelmente eu lembro de mim mesma. Lembro do meu irmão Rafael (Rabello) e de como a gente conhece o choro desde criança, mas me lembro do impacto que foi pra gente conhecer pessoas da nossa idade tocando choro. Foi isso que colocou a gente pra frente. Que deu aquela vontade de participar... não adianta, o Ser Humano é coletivo, a gente quer ser inserido, a gente quer participar, quer pertencer. E o choro faz isso de uma forma brilhante. De pertencimento. Essa sensação de que você faz parte de uma coisa maior (Luciana Rabello)

Mapeando outros caminhos:

O desejo de se estudar práticas populares dentro da academia é hoje uma realidade cada dia mais visível. A universidade deve se abrir definitivamente para outros saberes, outras epistemologias. Isso não significa negar ou apagar os saberes europeus que marcaram profundamente a estrutura das nossas instituições de ensino. Mas, simplesmente, acreditamos que devemos acolher em igual grau de importância, outras práticas, outras maneiras de conhecer, fazer e viver. Esse é um caminho decolonial necessário e que nos dedicamos a percorrer. Neste sentido falar de choro, de rodas de

música popular urbana que acontecem nas ruas da metrópole, é importante. E reconhecer arranjos e soluções dados aos sujeitos participantes destes movimentos no enfrentamento das demandas de aniquilamento, é fundamental. Sobretudo em um período onde a globalização que se anuncia, é uma ameaça aos saberes locais. Reconhecer as resistências e as estratégias de perpetuação de antigos saberes, nossa tarefa. Devemos mapear outros caminhos que estão sendo abertos.

A EPM é uma iniciativa contundente na geografia da música no Brasil. Conhece-la melhor e entender sua formação também nos aponta para um potencial interessante de resistência e afrontamento aos ditames da globalização perversa (SANTOS, 2000). Pois foi uma iniciativa que nasceu dos próprios músicos e que é mantida com um grande esforço.

> Eu nunca imaginei, sinceramente, que fosse se tornar essa instituição que é hoje a Escola Portátil de alcance internacional, formando tanta gente. Milhares de aluno que passaram por lá e continuam passando. Gente que teve uma formação muito sólida de música brasileira. É motivo de um orgulho imenso, é o projeto de uma vida! (Pedro Amorim)

A narrativa que tentamos montar no documentário foi da passagem dos saberes entre uma geração e outra. Do mestre para a rapaziada. Em cada período o contexto era diferente, as dificuldades particulares. Porém o amor pelo choro e a vontade de que esse saber pudesse ser preservado, alimentou projetos de vida.

> Daqui pra frente o choro tá na mão de vocês, tá na mão da garotada – como esteve na nossa mão um tempo atrás. Tem que seguir o caminho aí. Não é um caminho fácil, mas ao mesmo tempo é muito prazeroso. Acho que a gente está deixando um legado. (...) A alegria que se tem com a Escola Portátil é indizível porque a gente sente que está cumprindo uma missão. Que estávamos designados a isso. É assim que eu entendo. Como uma missão mesmo, como uma predestinação. E que a gente vem cumprindo direitinho, direitinho. Que alegria que dá saber que eu vou poder parar de tocar. (Luciana Rabello)



Legenda: Roda de Choro da EPM.
Foto Bia Castelo, 2019

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Julia 2020 *Seguindo as pegadas do Animal: o choro através do livro de Alexandre Gonçalves Pinto.* Anais do SIGEOLITERARTE 2019
https://redeentremeio.com.br/assets/system-data/artigos-publicos/2ccf478e400d40378f914ab8f14c1248.pdf

ARAGÃO, Pedro *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro* – Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

CARRILHO, M e CARVALHO, Anna Paes *Enciclopédia Ilustrada do Choro no século XIX*. Mimeo s.n 2005.

COSTA, Pablo e DOZENA, Alessandro. *Espaços do choro em Natal – RN: um olhar geográfico.* Revista Espacialidades (*on line*), 2012, v.5, n.4 ISSN 1984-817x

CROZAT, Dominique Jogos e Ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In DOZENA, Alessandro (org.) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

DOZENA, Alessandro (org.) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

PANITZ, Lucas. *Práticas Musicais, representações e transterritorialidades em rede entre Argentina, Brasil e Uruguai* IN DOZENA, Alessandro (org) *Geografia e Música: diálogos* Natal: EDUFRN, 2019

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

RODRIGUES, Antônio Edmilson. *Em algum lugar do passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro* In: AZEVEDO, André Nunes de. *Rio de Janeiro: capita; e capitalidade* Rio de Janeiro: Departamento Cultural/UERJ, 2002.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal***.** – São Paulo, Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

VASCONCELOS, Ary *Carinhoso etc: história e inventário do choro*. Editora do autor, 1984.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

ALGUNS FATORES QUE PODEM MOTIVAR A SAÍDA DOS MÚSICOS DE SEUS CONJUNTOS

GT 05 "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Júlio César Silva Erthal (Unespar, Campus Curitiba II)
julioerthal@gmail.com

Resumo: Este artigo é resultado de alguns questionamentos que surgiram a partir de uma pesquisa etnográfica mais ampla, onde procurei verificar como os grupos musicais se organizam e quais os principais motivos que contribuem para sua sobrevivência. Se por um lado analisei, em artigo anterior, as razões que favoreceram meus interlocutors a permanecer nos seus respectivos grupos musicais, por outro, quis também entender por qual motivo outros cantores e instrumentistas deixaram esses conjuntos. Para isso, neste artigo procuro responder às seguintes questões: Qual razão levou essas pessoas a interromper seu ciclo nesses grupos? Como foi esse processo? Será que eles continuaram a trabalhar com música depois dessa escolha? Por meio de uma entrevista virtual com músicos egressos de conjuntos atuantes em Londrina, cidade do interior paranaense, tentei compreender os principais fatores que fizeram com que eles saíssem de seus trabalhos.
Palavras-chave: Conjuntos de Música. Organização e Sustentação. Trabalho com Música.

Some factors that can motivate the exit of musicians from their music ensembles

Abstract: This article is the result of some questions that arose from a broader ethnographic research, where I tried to verify how musical ensembles organize themselves and what are the main reasons that contribute to their survival. If, on the one hand, I analyzed, in a previous article, the reasons that favored my interlocutors to remain in their respective musical ensembles, on the other, I also wanted to understand why other singers and instrumentalists left these groups. For that, in this article I try to answer the following questions: What reason led these people to interrupt their cycle in these groups? How was this process? Did they continue to work with music after this choice? Through a virtual interview with musicians from ensembles active in Londrina, a city in the countryside of Paraná, I tried to understand the main factors that made them leave their work.
Keywords: Music Ensembles. Organization and sustenance. Work with Music.

Introdução

No último Encontro Nacional da ABET, em Campinas, apresentei um artigo onde refletia sobre alguns elementos que favorecem um cantor ou instrumentista a permanecer atuando em um conjunto musical, a partir de uma pesquisa etnográfica realizada com grupos de Londrina, no interior do Paraná, entre 2016 e 2017 (ERTHAL, 2019, p.557-564). Fatores como a recompensa financeira, o relacionamento entre pares e o sentimento de pertença foram apontados como os principais motivadores para que os meus interlocutores continuassem suas trajetórias nos conjuntos

investigados, em detrimento de outros aspectos que, de maneira contrária, levaram outros músicos a deixar os mesmos trabalhos ou, até, em casos extremos, a abandonar de vez os palcos. No presente artigo, tento mergulhar um pouco mais nesta segunda opção, quer seja, compreender melhor os motivos que estimularam alguns dos músicos a deixar os conjuntos estudados. Cabe sublinhar que os dados para esse artigo foram coletados antes da pandemia de COVID-19, portanto, eles se referem a um momento onde os ensaios e as apresentações ao vivo, por exemplo, aconteciam sem as restrições que experimentamos desde o primeiro semestre de 2020. Antes de adentrar o assunto, porém, gostaria de apresentar, mesmo que brevemente, a trajetória dos conjuntos que colaboraram com a pesquisa.

Os grupos participantes da pesquisa

O grupo Chorus é o mais antigo dos grupos pesquisados, com quase 30 anos de idade. Reunido inicialmente no interior de São Paulo para tocar em um casamento, o conjunto passaria por algumas reformulações até se mudar para Londrina, em 2001, quando já estava em andamento a ideia de o coro fazer uma performance cênico-musical, ou seja, a proposta era que os seus cantores não permanecessem estáticos, mas sim se movimentassem no palco durante os espetáculos. Ao longo de uma trajetória com sete CDs lançados, dezenas de cantores já passaram pelo Chorus e, na maior parte do tempo em que aconteceu a pesquisa, o conjunto se apresentou em sexteto[1]. Os palcos frequentados pelo coro são variados, sendo que ele pode ser visto em: teatros, cerimônias e festas de casamento, restaurantes com música ao vivo, solenidades etc. – tanto em Londrina, como fora da cidade, incluindo no rol shows também em outros estados e países.

O segundo a ser apresentado é o Grupo Sonatta, especializado em cerimônias de casamento. Atualmente com mais de 10 anos de idade, o conjunto tem uma formação instrumental variada, visto que em boa parte dos casos são os contratantes que escolhem os músicos e respectivos instrumentos musicais que serão utilizados no seu evento. Com isso, o Sonatta conta com uma lista de colaboradores (“freelancers”) que são acionados individualmente para compor uma nova formação a

[1] Na época da pesquisa, o Chorus era composto por um barítono, dois tenores, uma contralto, uma mezzo-soprano e uma soprano, sem contar a pianista (e diretora musical) que acompanhava o coro. No momento em que estou escrevendo o presente texto, o grupo trabalha em quarteto, com um barítono, um tenor, uma contralto e uma soprano, além da instrumentista citada.

cada cerimônia. A história do Sonatta é comum a muitos conjuntos do segmento. Os músicos que formariam o grupo original frequentavam uma igreja e, aos poucos, tocando na missa e em eventos católicos, seriam convidados a apresentar-se em cerimônias na paróquia. Aos poucos, o grupo foi se estruturando e começou a mostrar seu trabalho em outras igrejas e demonstrações para noivas. Em dado momento, seus administradores resolveram profissionalizar o conjunto, atitude que levaria à saída de alguns integrantes, a abertura de um escritório e a entrada de músicos mais experientes neste meio. A maior parte das apresentações do grupo acontece em Londrina, mas os músicos já tocaram em cerimônias nas cidades próximas.

O último grupo da lista, o Firulla, no momento está parado, mas, entre intervalos (muitas vezes espaçados), o conjunto soma mais de 25 anos de idade tocando pagode romântico e outros gêneros musicais na cidade e região. Segundo um dos seus fundadores, o grupo começou sua trajetória em meados dos anos 1990, época em que já fazia grande sucesso o Raça Negra, o "maior fenômeno comercial recente do samba" (TROTTA, 2011, p.155) e na qual também surgiriam conjuntos que ficaram marcados na história do gênero, tais como: Só pra contrariar, Katinguelê, Os Travessos e Razão Brasileira. Foi o mesmo período, inclusive, em que, segundo informa o interlocutor, "o pagode estava em alta e o sertanejo não estava tão forte, como é hoje", sendo que os lugares em que tocavam chegavam a receber, no auge do grupo, entre 500 (a casa com menos capacidade, em dias ruins) até três mil pessoas (a maior, em dias bons) por noite por quase cinco anos.

Por fim, cabe destacar que na minha pesquisa também trabalhei com o Duo Clavis, grupo de música instrumental que lançou dois CDs calcados na música instrumental e na improvisação jazzística, respectivamente, em 2014 e 2021. Pelo fato de os dois instrumentistas permanecerem no grupo desde o seu início, em 2010, não faria sentido avaliar questões referentes à ex-integrantes no conjunto, portanto, não trarei dados coletados com a dupla para o presente texto.

Os egressos dos conjuntos e os principais motivos para sua saída

Os egressos que passaram pelos grupos participantes da pesquisa decidiram, em algum momento, "ir fazer outra coisa" e não permanecer nos conjuntos, independentemente da renda que obtinham com a performance, do relacionamento cultivado com os pares ou de um sentimento de pertença em relação ao tipo de música que estavam cantando ou tocando. Qual razão levou essas pessoas a

interromper seu ciclo nos grupos? Como foi esse processo? Será que elas continuaram a trabalhar com música depois da escolha? Essas foram algumas das perguntas que fiz em uma entrevista virtual onde tentava compreender a razão da saída desses ex-integrantes dos seus conjuntos musicais[2].

Antes de falar sobre os egressos é importante aletar que eles não fizeram parte da pesquisa etnográfica em si, ou seja, com eles não houve o tradicional convívio entre os participantes da pesquisa, apesar de eu conhecer boa parte deles. Diferentemente do encontro epistêmico (SALGADO, 2014, p.12) experimentado com os meus interlocutores nos grupos apresentados. o diálogo entre as partes ocorreu de uma maneira menos complexa, com menos camadas.

A variedade de situações é um fator inicial a ser considerado no exame dessas trajetórias. Entre os entrevistados, houve pessoas que, ao saírem dos seus respectivos grupos: (1) ou não quiseram prosseguir com a performance; (2) ou fariam música apenas por diversão; ou, finalmente, (3) continuariam trabalhando na área, quer fosse essa sua principal fonte de renda ou não.

Se trabalhar com música era algo prazeroso para a maior parte dos interlocutores da pesquisa, conforme constatei presencialmente em entrevistas semi-estruturadas com grupos focais (ERTHAL, 2017), havia também o ônus da atividade que, em alguns casos, levou os egressos a deixar os conjuntos e até a performance musical. Neste sentido, um dos problemas mais comuns apresentados por eles estava ligado ao que consideravam um excesso de tempo despendido nas atividades dos seus grupos sem que houvesse um retorno financeiro compatível com esse investimento. Como a dinâmica do trabalho com música compreendia, na maior parte das vezes, que os cantores e instrumentistas ensaiassem durante os dias úteis e atuassem nos fins-de-semana, uma das queixas mais recorrentes na fala dos egressos incidia sobre essa situação que, no entendimento deles, não era devidamente recompensada, haja vista que eram pagos apenas pelo trabalho final, o produto que era apresentado nos palcos, sem se considerar no montante o processo, ou seja, todos os ensaios e a preparação individual necessária à performance musical (REQUIÃO, 2010, 2016). Isto, inclusive, é algo corriqueiro nos trabalhos na área, especialmente aqueles onde não há vínculo formal, situação enfrentada pela maioria dos músicos do nosso país.

No ano de 2011, por exemplo, conforme mostrado por Segnini, temos que no grupo “profissionais

[2] Neste artigo, para garantir o anonimato dos respondentes, coloquei todas as pessoas entrevistadas no gênero masculino, usando palavras como: “músico”, “egresso”, “ex-integrante do grupo tal” etc. Com o mesmo objetivo, eventualmente fiz adaptações em algumas das suas falas.

dos espetáculos e das artes", encontrado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), do IBGE, o trabalho informal (sem carteira ou por conta própria) era realizado por 94% dos músicos brasileiros (2014, p.79). Em outras palavras, a maior parte dos cantores e instrumentistas em atuação no país não possuía direitos trabalhistas, tais como férias remuneradas ou pagamento do 13º salário, entre outros, vivendo em um contexto onde prevalece a "alta taxa de informalidade dos empreendimentos musicais brasileiros, o que propicia a precarização das questões trabalhistas e previdenciárias" (VIDIGAL; SIQUEIRA, 2017, p.182).

Dentro deste universo das relações de trabalho na música predomina o trabalho intermitente que, no caso, significa um "trabalho artístico de curta duração, financiado por meio de projetos, editais, cachês e outras formas" (SEGNINI, 2014, p.75) caracterizado por ser "flexível, em termos de conteúdo (constantes mudanças), locais, horário de trabalho" (SEGNINI, 2011, p.184) e cujas "frágeis relações de trabalho resultam em uma instabilidade profissional, com contratos temporários e informais" (REQUIÃO, 2016, p.257). Em outras palavras:

> Os músicos, de modo geral, conhecem a situação de transitoriedade como característica em suas trajetórias: trabalham hoje em um conjunto, amanhã com outro, assumem num dia dois compromissos em horários contíguos e lugares distantes, em seguida passam por um período mais ou menos longo sem ter nada na agenda (SALGADO, 2005, p.243).

Segnini complementaria a fala anterior lembrando que: "raros são os profissionais artistas que conseguem elaborar projetos de trabalho de longa duração ou estabelecer vínculos de trabalho protegidos (trabalho formal)" (2013, p.11).

Essa situação laboral precária, de ensaios que não eram remunerados, gerava certa indignação em um dos ex-integrantes do Chorus: "essa questão de ter de estar disponível [para ensaios sem receber] é complicado, porque a maioria de nós tem uma vida fora do grupo. Temos família, namorada, trabalho etc.". O "estar disponível", no caso do coro, tinha relação com a necessidade de eles participarem de três ensaios semanais[3] e dar exclusividade para as performances do grupo, atuando em todas as suas apresentações. Além disso, como a mesma pessoa complementaria: "o que ganhávamos com os cachês não era compatível com as exigências". Perguntei se um cachê melhor

[3] Na época da pesquisa os músicos do Chorus se reuniam nas noites de segunda, terça e quarta-feira para ensaiar por, pelo menos, duas horas e meia. Os encontros mesclavam aulas de dança e os ensaios musicais rotineiros do grupo. Havia também o compromisso dos integrantes de fazer uma aula semanal, com uma hora de duração, de técnica vocal.

faria esse músico mudar de ideia e ele disse que sim, apesar de mencionar que colocaria um prazo, pois gostaria de se envolver em novos projetos. Outro músico que também atuou no conjunto vocal responderia de forma parecida: "eu gosto de música como prazer, como hobby, sabe? Quando eu vi que este lado profissional era muito puxado, eu realmente vi que não era pra mim". Ele também diria que: "os ensaios eram muito cansativos... e como o retorno financeiro não era compatível com a quantidade de serviços que fazíamos, de certa forma foi o que me fez decidir em não continuar no grupo"[4]. Desde que se retirou do grupo, o ex-integrante do coro preferiu não retornar à música, assim como fez outro colega, que se voltou para os concursos públicos.

Entre os que saíram dos grupos e decidiram manter sua prática musical apenas por diversão, ou seja, aqueles que não queriam ter a obrigação de trabalhar regularmente nos palcos como acontecia quando atuavam pelos conjuntos, havia um egresso do coro que disse:

> [Atualmente] tenho tempo para mim, para sair no fim de semana a noite ou não, para ficar de boa sem a preocupação de estudar as aberturas de voz das músicas que tínhamos de apresentar... [agora] tenho tempo para estar mais com a família... enfim, tenho mais liberdade de escolher minhas atividades ou não fazer nada.

Para ele, o sentimento era decorrente, entre outros motivos, do fato de não precisar mais fazer malabarismos para conciliar a agenda do grupo vocal com o trabalho formal em que atuava, algo que acontecia também com alguns interlocutores ativos do conjunto na época em que foi realizada a pesquisa. Apesar de o aspecto financeiro ter pesado em sua decisão, o fato de possuir uma retaguarda (leia-se emprego fixo) amenizava sua situação em comparação com a de outros ex-integrantes que trabalhavam exclusivamente no coro.

Entre os pagodeiros havia também um egresso que continuava tocando em outros grupos, sendo ou não remunerado. Ele lembra que, na época em que saiu do Firulla: "eu estava estudando e nem deu tempo para sentir falta. Depois de formado, eu sentia saudades de me apresentar. Aí, a Padaria do Samba [performance em uma roda semanal não remunerada] me satisfazia"[5]. O egresso complementaria a fala colocando que: "hoje o músico de samba e pagode tem que fazer por hobby e

[4] Repeti para ele a mesma pergunta feita ao outro colega, sobre se ele permaneceria no grupo caso a remuneração fosse melhor. Alegando motivos pessoais, o cantor preferiu não responder.
[5] A Padaria do Samba era, curiosamente, uma padaria que abria apenas nos fins de semana para abrigar encontros de amigos e apresentações de grupos do gênero. Atualmente o estabelecimento mudou de nome e de proprietário mas, antes do início da pandemia, o espaço continuava a receber grupos de samba para tocar ao vivo no local.

por amor, dinheiro é bem pouco".

Entre os músicos que continuaram a tocar, havia dois ex-integrantes do Firulla que migrariam do pagode romântico para o mundo do sertanejo universitário. Segundo me confidenciaram após a saída do conjunto: "Mudou tudo. Estamos ganhando muito bem, graças a Deus" – diria um dos cantores que trocou o cavaco pela viola caipira e os improvisos de partido alto[6] pelas aberturas de segunda voz. Conforme lembrou seu parceiro na dupla, também egresso do conjunto: "Há dois anos estamos vivendo de música. No pagode nunca conseguimos". Outro que passou alguns anos no Firulla, um percussionista que também se integrou à essa "vertente pop da música caipira", reconheceria que a garantia de shows mensais com uma dupla local compensava os problemas encontrados neste novo segmento se comparado com a época em que ele tocava no outro grupo: "Aqui [no sertanejo] também acontece isso, estresse tem até demais, mas procurei ir para outros rumos".

Para os músicos que, mesmo saindo dos seus respectivos conjuntos, permaneceram atuando na área, a rotina intensa continuava parecida, segundo informou outro egresso do antigo sexteto vocal londrinense: "Depois que saí, continuei trabalhando com música: dando aula de canto; cantando em casamentos com alguns grupos; barzinhos e eventos... a vida musical ficou mais agitada que nos tempos do Chorus. Vários projetos, várias propostas".

A docência na área, opção mais segura e estável no trabalho com música (REQUIÃO, 2002), seria adotada por outro dos entrevistados que permaneceu neste segmento. Sem conseguir conciliar o tempo para a família com o Firulla, um violonista priorizou a primeira opção e começou a dar aulas de instrumento em casa: "não consegui deixar a música de lado" – afirmou antes de declarar que: "a gente foi feliz, assim, de verdade... tudo o que te faz bem você vai sempre sentir falta" – disse referindo-se ao grupo de pagode. Em situação diferente, um dos ex-integrantes do Sonatta, que teria problemas em conciliar a conclusão da faculdade com as cerimônias de casamento, acabou deixando de fazer parte do grupo, apesar de ter permanecido no segmento, atuando em outros conjuntos, com menor intensidade: "reduzi a demanda" – disse na entrevista virtual.

Além da questão financeira e do investimento de tempo na atividade musical, outras seriam as razões para os músicos deixarem os conjuntos. Por exemplo, entre os integrantes do Sonatta houve um violoncelista que se casou e trocou Londrina por São Paulo. No processo, ele também trocaria a

[6] O partido alto vez ou outra figurava no repertório dos shows do Firulla e de outros grupos de pagode romântico locais, seguindo o mesmo padrão adotado pelos principais conjuntos do gênero.

performance musical pela atuação na musicoterapia. No caso de outros dois ex-integrantes do Firulla, eles deixariam o pagode depois que voltaram a frequentar um templo evangélico, já que, conforme defendiam, tocar música secular[7] era algo incompatível com a fé professada nessa instituição religiosa. A gravidez da esposa seria a razão da saída de um cantor do Firulla, no primeiro semestre de 2017, assim como, a carreira em um emprego formal e um casamento se aproximando seriam os fatores responsáveis por tirar outro pagodeiro dos palcos: "sinto bastante falta de tocar, pois era uma coisa que eu gostava muito, porém optei por outras escolhas na minha vida e seguir a minha carreira [em outra área] ... ainda penso em voltar a tocar, porém, quando minha vida estiver nos eixos". Além da saudade, o percussionista também lamentava a falta da renda extra dos shows no seu orçamento.

Considerações finais

Assim como há diversos fatores que favorecem a permanência de um cantor ou instrumentista em um conjunto, tais como o dinheiro que ganham ou a aprendizagem musical com os pares, vários são os motivos para alguém deixar o trabalho na área e, por consequência, o conjunto musical onde um dia atuaram: é a remuneração que não está mais valendo à pena, um novo projeto de trabalho que concorre com o tempo destinado aos ensaios e apresentações, uma mudança de cidade etc. Parte dessas mudanças tem relação com a trajetória de vida dos próprios músicos, enredados por projetos pessoais muitas vezes de longa duração que os afastam progressivamente das performances. Em relação à esses fatores, é difícil para o administrador de um grupo tentar intervir, de forma a manter esse músico no seu conjunto. No entanto, é importante frisar que, as condições precárias para o exercício da profissão musical também têm um peso relevante nesta equação, talvez o maior deles, na decisão de um cantor ou instrumentista em desistir dos palcos. Não fossem os muitos obstáculos que se interpõem entre os músicos e sua atividade, especialmente no que tange à formalização e aos direitos trabalhistas, possivelmente hoje teríamos muito mais pessoas atuando na área. Essa é a questão que fica: como podemos fortalecer o trabalho com música para que também possamos favorecer a sustentação dos conjuntos e coletivos deste segmento?

[7] A música secular, grosso modo, é aquela que não possui temática religiosa.

Referências

ERTHAL, Júlio César Silva. *Trabalho com Música: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina*. Rio de Janeiro, 2017. 198 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

_____. Trabalho com música: alguns fatores que interferem na permanência dos músicos em seus grupos. *Anais* do IX ENABET, Campinas, p.557-564. 2019.

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. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.64, pp. 249-274. São Paulo, 2016.

SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. Rio de Janeiro, 2005. 301 f. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

_____ . Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, v.2, n.2. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires), 2014.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. _____. À procura do trabalho intermitente no campo da música. In: *Estudos de Sociologia*, v.16, n.30, p.177-196. Araraquara, 2011.

_____. Música, dança e artes visuais. Especificidades do trabalho artístico em discussão. In: *VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho. O Trabalho do século XXI. Mudanças, impactos e perspectivas*. São Paulo, 2013.

_____. Os músicos e seu trabalho. Diferenças de gênero e de raça. In: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 26, n.1. São Paulo, 2014.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: "Pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VIDIGAL, Gustavo P.; SIQUEIRA, Thalles Rodrigues de. O desenvolvimento de uma Agenda para a Economia da Música: Uma estratégia para dinamização do setor musical brasileiro. In: *Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I*. VALATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia do N. (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Banda *Taiyo Ongakutai* no "Sertão do Caicó" RN

Alexandre Fernandes Maia
alexandref4maia@gmail.com
Alice Lumi Satomi
alicelumi@gmail.com

Resumo. Continuidade de uma pesquisa sobre a Banda de Música *Taiyo Ongakutai* - fundada na cidade de Caicó (RN) -, atrelada à ONG Brasil *Sôka Gakkai* Internacional (BSGI), filosofia budista de *Nichiren Daishonin*. O artigo objetiva registrar a memória, o percurso da banda, o processo de formação musical e filosófica dos jovens, bem como a importância da ação sociocultural para os integrantes e para a comunidade. Os dados recolhidos partem da vivência pessoal, de aprendiz a regente e são complementados com documentação da banda, revisão de literatura e suporte teórico da etnomusicologia.

Palavras-chaves: coletivos de música, bandas no nordeste, *ongakutai*, *sôka gakkai*.

Abstract. Continuity of a research on the *Taiyo Ongakutai* Music Band - founded in the Caicó city (RN) -, linked to the NGO Brazil *Sôka Gakkai* International (BSGI), a Buddhist philosophy of *Nichiren Daishonin*. The article aims to record the memory, the band's trajectory, the process of musical and philosophical formation of young people, as well as the importance of sociocultural action for the members and the community. The data collected is based on personal experience, from apprentice to conductor, and is complemented with documentation from the band, literature review and theoretical support for ethnomusicology.

Keywords: music collectives, northeast bands, *ongakutai*, *sôka gakkai*.

O trecho a seguir sobre a formação do coletivo musical é uma atualização do estudo anterior (MAIA, 2016) com base em dados extraídos do sítio eletrônico dos periódicos da BSGI (EXTRANET) e da minha vivência pessoal. A pesquisa tem como objetivo identificar os aspectos estéticos, filosóficos e culturais que constituem o contexto musical do grupo, compreender o contexto sociocultural no qual as atividades da banda são realizadas, identificar as concepções que permeiam a prática do grupo desde sua fundação no Rio Grande do Norte,

documentar e examinar o repertório e suas performances. Para a obtenção dos objetivos almejados a pesquisa será feita através de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo (observação participante) e pesquisa de laboratório na qual será feita a triangulação dos dados obtidos da pesquisa bibliográfica com a pesquisa de campo.

A idealização da fundação da *Ongakutai* (banda masculina) se deu no Japão no dia 6 de maio de 1954, pelo pacifista Daisaku Ikeda, na época responsável geral da Divisão dos Jovens da *Sôka Gakkai* Internacional (SGI), ONG fundada em 1930, em Tóquio, pelo educador japonês Tsunesaburo Magikuchi. Ikeda comprou os primeiros instrumentos (sopros e tambores) com seu próprio dinheiro e ofereceu-os aos membros da banda, objetivando um grande movimento cultural.

No Brasil a fundação do grupo, também foi no dia 6 de maio de 1962, em São Paulo. Em 1985, Ikeda acrescenta o termo "*Taiyo*" passando a ser chamada "*Taiyo Ongakutai* [Banda musical Sol]". Já em 2014, a Banda Sinfônica do *Taiyo Ongakutai* foi reconhecida externamente à BSGI, quando venceu o campeonato estadual de Fanfarras e Bandas de São Paulo (SP), realizado pela Associação Paulista de Fanfarras e Bandas (OCIFABAN), bem como o XXII campeonato nacional de bandas e fanfarras, realizado em Barra Mansa (RJ), com a coordenação da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF). No país o grupo conta com aproximadamente 2700 membros, incluindo desde a banda infanto-juvenil, a partir dos seis anos de idade, até jovens e adultos estudantes de música (MAIA, 2016, p 2).

Em 2017 o grupo a participou do primeiro "*Kenshukai* [encontro nacional]", a convite do *Ongakutai* do Japão, realizada em Tóquio. Nesse treinamento viajaram vinte e quatro membros representantes de todas coordenadorias do grupo no Brasil (EXTRANET).

Em Caicó, cidade da região do Seridó, a 270 km da capital Natal/RN, a banda *Taiyo Ongakutai* foi fundada pelo jovem membro da BSGI Damião Francisco da Rocha em 1991. Inicialmente os cinco componentes do grupo foram nomeados como *Ongakutay* Potiguar e depois por *Taiyo Ongakutai*. Os membros em sua maioria eram aprendizes musicais, com exceção do maestro Luciano Isidro que já era músico profissional. As primeiras aulas de música e ensaios do grupo foram na casa do maestro, em seguida com o crescimento do grupo, mudando para a residência da mãe de dois membros da banda, permanecendo na nova residência, as aulas e ensaios até 2009.

A primeira apresentação foi em 1992 em um desfile cívico da semana da pátria em Caicó, evento de muita importância para o grupo, que deste então se apresenta todos os anos. Com o crescimento da banda no decorrer dos anos, os instrumentos harmônicos de teclas e cordas foram substituídos por instrumentos de sopros e tambores, de acordo com a formação

instrumental da grande maioria das bandas *Ongakutai*. Em 1994 o então presidente da BSGI Eduardo Taguchi, em visita a Caicó faz a doação do I volume do *songbook Sôka Gakkai Songs Brass Band Scores*, possibilitando a ampliação do repertório.

Sobre essa época Damião menciona que tudo era motivo para a banda tocar, desde aniversários de membros a eventos de maior proporção. Em acordo com essas palavras Salgado menciona que

> Criar as próprias situações de apresentação é talvez o traço organizativo mais relevante para compreendermos certos modos de realização do trabalho, entre conjuntos neste levantamento. Por aí se pode conhecer o caráter e o grau de autonomia que um conjunto assume, pelo menos em parte de sua trajetória, ao conceber e levar adiante projetos mais longos ou planos mais pontuais (SALGADO, 2020, p. 7).

Em 1997 o maestro passa a morar em uma localidade distante, assumindo a regência o jovem Sérgio Firmino de Medeiros, que na época tinha 18 anos de idade, recém-chegado da cidade de Jacareí (SP). Na época, além de suas próprias observações e aprendizados ele passou a adquirir conhecimentos e experiências musicais com seus tios regentes de bandas do Seridó.

Com os conhecimentos musicais adquiridos, Sérgio começa a convidar filhos de praticantes do Budismo *Nichiren Daishonin* e jovens da comunidade do bairro onde o *Taiyo Ongakutai* ensaiava para ministrar aulas de música aos mesmos, esse movimento trouxe crescimento e desenvolvimento técnico para o grupo. Na época eu estava com doze anos de idade e fui um desses convidados.

A *Taiyo Ongakutai* de Caicó foi oficializada em 1999 como grupo da BSGI, na ocasião realizada na sede regional da BSGI, em Natal quatorze membros (exigência mínima da BSGI para a oficialização na época) da banda tocaram três músicas e em seguida receberam apostilas musicais e orientações de um dirigente da BSGI vindo de São Paulo (SP). Ainda em Caicó, alguns dias antes da oficialização do grupo, cada membro foi solicitado a assinar seu nome em uma placa que foi enviada a Daisaku Ikeda no Japão. Com a oficialização o grupo passa a ser convidado a participar de eventos em Caicó e cidade vizinhas e outros Estados.

Durante um período de seis meses, nos anos de 2007 e 2008, ocorreu a I Academia da *Taiyo Ongakutai* de Caicó, com o objetivo de aprimorar os conteúdos filosóficos e musicais da banda. Ao final da Academia, os membros músicos receberam Certificados de honra ao mérito da BSGI, assinados pelo então responsável da Ongakutai RN, Lécio Cassiano da Cruz Moura (MAIA, 2016, p, 5).

Em setembro de 2008 foi entregue a banda um simbólico troféu pela participação no Segundo Encontro de Bandas e Fanfarras de Caicó. Ainda no mesmo ano, o grupo fez uma apresentação no SESC Seridó em Caicó em comemoração ao centenário da imigração japonesa

no Brasil, na ocasião o grupo tocou a música O Japa no Forró do compositor Paraibano Rogério Borges.

Em 11 outubro de 2009, Lécio que estava no grupo desde o início encerra seu ciclo na banda fazendo sua última apresentação no desfile cívico em comemoração aos 74 anos de emancipação política da cidade de Jucurutu/RN. Em 18 de dezembro de 2009, a Câmara Municipal de Caicó, outorga uma Comenda à BSGI pelos seus relevantes serviços prestados à cidade. O documento é entregue com o nome de Vila do Príncipe, bairro vizinho, onde o grupo desenvolve suas atividades e que, às vésperas do desfile cívico, faz seus ensaios em meio às ruas daquela comunidade.

Com a nomeação do novo responsável geral do grupo de Caicó no início de 2010, o jovem Carlos Junior Marques, residente em Natal e recém-chegado de um treinamento de líderes da BSGI no Japão, a banda passa a ser chamada de *Taiyo Ongakutai* do RN, representando o grupo no Estado do RN, onde jovens membros de outras localidades como as cidades de Jucurutu e Natal já participavam.

Em setembro de 2011 o responsável musical Sérgio Medeiros deixa o grupo e seu legado de ensinamentos aos demais membros. Em 17 de outubro de 2012, a Câmara Municipal de Caicó, impulsionado pelos vários anos de atuação da banda em meio à comunidade, outorgou a criação da Lei n 4.550 2012, passando a ser oficial o dia municipal da BSGI, a ser celebrado anualmente, no dia 19 de outubro. Ainda naquele ano ocorreu apresentações em comemoração aos cinquenta anos do *Taiyo* no Brasil.

Em 2013 são nomeados novos líderes do *Taiyo Ongakutai* do RN na sede (*kaikan*) regional da BSGI em Natal. Na reunião o jovem Felipe Dantas residente em Caicó, passa a ser o novo responsável do grupo, Alexandre Fernandes Maia residente em Natal, como vice e responsável musical juntamente com Marcos Tayrone e Rodolfo Ribeiro, residente em Natal, como tesoureiro. Desde 2015, com a nova liderança, o *Ongakutai* do RN juntamente com a banda feminina *Kotekitai*, tiveram a ideia de convidar membros dos Estados de Pernambuco e Ceará, realizando assim os primeiros encontros entre membros das bandas da BSGI para o desfile cívico em Caicó. No primeiro encontro cinquenta jovens músicos tocaram a música Andar com Fé de Gilberto Gil.

No ano seguinte é realizado em Natal um treinamento dos grupos da BSGI e o *Ongakutai* do RN passa por uma nova nomeação de líderes. Na ocasião logo após o treinamento o dirigente vindo de São Paulo/SP, Ricardo Nakazone nomeia Alexandre Fernandes Maia como responsável do grupo no RN, David Menezes como vice e mantendo Rodolfo Ribeiro como

tesoureiro. Ainda em 2016 além dos Estados de Pernambuco e Ceará o encontro para o desfile cívico conta com a presença de jovens do Estado da Paraíba.

A organização das tarefas e os papéis desempenhados dentro do grupo são divididos em três partes, a musical na qual o regente é o responsável, a organizacional envolvendo a BSGI, responsabilidade do líder (*taityo*) do grupo e a filosófica que é o estudo do budismo na qual o responsável musical e o líder têm a responsabilidade por trazer e explanar as matérias, mas que qualquer membro tem abertura para fazer.

Esses líderes são nomeados pela BSGI observando sua trajetória, desenvolvimento enquanto membro do grupo e que com a nomeação para um cargo passa a receber um treinamento ainda maior, se permitindo ser treinado agora como líder naquilo que foi proposto para ela. Por outro lado, existe voluntários que se propõe a desenvolver atividades mesmo sem nomeações, como por exemplo um membro que sabe o bastante sobre teoria musical e que gostaria de passar esse conhecimento aos demais, então esse membro se dispõe a ajudar ministrando aulas de música ou ainda um membro que gostaria de explanar matérias budistas durante os ensaios do grupo.

Em 2017 Alexandre representou o *Taiyo Ongakutai* do RN em uma reunião realizada no primeiro final de semana do mês de setembro no Centro Cultural Campestre em Itapevi/SP na qual estavam presentes membros do *Ongakutai* de São Paulo, Minas Gerais (Minas Gerais e Triângulo Mineiro) e Bahia. Esses estados juntamente com o Pernambuco, a Paraíba, o Ceará, o Maranhão e na época o Leste de São Paulo representam a Coordenadoria Leste (CRE Leste) da BSGI. Na ocasião os jovens membros foram incentivados a seguir nos estudos e na concretização de seus objetivos, em seguida o grupo fez o ensaio e apresentação.

No ano de 2019 o *Taiyo Ongakutai* reuniu membros de toda Coordenadoria (Estados da BA, CE, MA, MG, PA, PE e RN) e juntamente com a *Kotekitai* fizeram uma apresentação no Encontro Cultural dos Jovens do Nordeste nos dias 24 e 25 de agosto, no Teatro Luiz Mendonça em Recife. No primeiro dia do evento o reitor Aishe Baba da Universidade *Sôka* do Japão fechou parcerias com dezoito Universidades Federais do Nordeste e em seguida a então reitora da UFPB Margaret Diniz falou em nome das instituições brasileiras. No segundo dia as apresentações foram abertas aos membros de outros Estados que saíram em caravana em busca do Teatro em Recife.

Com a chegada da pandemia a BSGI suspendeu todas as atividades presenciais da organização, o que fez com que os membros do grupo aderissem as reuniões de incentivo, visita aos membros, estudo do budismo, do poema "Ao *Ogakutai*" (escrito por Daisaku Ikeda) de forma remota. Com isso foi criado o Instagram @taiyoongakutaidorn como forma de

mostrar todo feito durante esses trinta anos e manter os membros informados das atividades do grupo.

Atualmente a *Taiyo Ongakutai* do RN é composta por vinte membros, dividida entre metais, madeiras e percussão. A obtenção desses instrumentos é de objetivo individual de cada membro, não podendo existir nenhum vínculo empregatício ou ganho financeiro com as apresentações. Acerca desse meio de sustentação do coletivo Salgado afirma que:

> No âmbito deste levantamento, os membros de um conjunto não estão vinculados por emprego, não há contrato formal, não há salário, e a associação entre colegas tem duração variada. Além disso, a forma e duração da associação estão sujeitas a condições socioeconômicas de cada membro, e a decisões individuais que respondem a motivos de circunstância — outras 'demandas', 'necessidades' e 'obrigações' (SALGADO, 2020, p. 7).

O posicionamento da banda no palco é distribuído com instrumentos graves posicionados atrás dos instrumentos de palheta ao lado esquerdo do palco, os instrumentos mais agudos são posicionados em frente aos metais, do lado direito do palco, sempre juntos, agrupando os instrumentos do mesmo naipe e por último, atrás dos demais instrumentos, fica a percussão, ou ainda, todos em formação de meia lua.

Com o objetivo de manter a banda em *itai doshin* (união), entrosada, até antes da pandemia os ensaios ocorriam semanalmente nas manhas de domingo na casa do veterano Fernando Fernandes, seguindo a sequência de recitação coletiva do *gongyô* (liturgia budista), *daimoku* (mantra budista) e recitação do poema "Ao *Ongakutai*". Em seguida era feito aquecimento, ensaio de naipes e depois ensaio com toda a banda. Acerca da regularidade dos ensaios semanalmente citamos Salgado:

> Identificamos alguns motivos pelos quais as bandas de música Autoral/Instrumental são as que mais ensaiam. Essas bandas têm em geral menos oportunidades de se apresentar, transformando o ensaio em oportunidade de manter o grupo unido e com propósito (SALGADO, 2020, p. 4 e 5).

Além da herança musical deixada pelo *Ongakutai* do Japão, através da doação do primeiro volume do *Songbook Soka Gakkai Songs Brass Band Scores*, em 1994, na qual as músicas da *Gakkai* têm a notação musical em ritmo de marcha, representando a luta dos membros para reerguer a *Sôka Gakkai* no Pós-Guerra. No repertório do grupo Rio-grandense são tocados frevos, xotes, sambas, gêneros que ditam a estruturação da banda fazendo uso do triângulo, zabumba, agogô e pandeiro, instrumentos não muito utilizados na *Ongakutai* do Japão, de outros países ou até mesmo de outras localidades do Brasil, uma vez que a cultura regional exerce forte influência na formação destes grupos.

No repertório do grupo ainda estão presentes dobrados, valsas e uma grande influência de músicas populares, que retratam a cidade de Caicó tais como: Cantiga (Caicó), interpretada por Milton Nascimento e cuja melodia foi citada na Ária das Bachianas número quatro, de Heitor Villa Lobos; em "A Prosa impúrpura do Caicó", de Chico César, e na "Prece de um Vaqueiro", de Jaime Filgueira. Mesmo com suas peculiaridades regionais as comunidades musicais dos *Ongakutai*s do Brasil e, porque não dizer, do Japão se integram através da globalização e da tecnologia nesse grande universo das bandas de música.

A região do Seridó do Rio Grande do Norte especialmente a cidade de Caicó é conhecida por grandes festejos cristãos, retratada na tradicional Festa de Santana realizada desde 1748 (tombada pelo IPHAN em 2010), fé retratada nas canções A Prosa Impúrpura do Caicó do cantor Chico Cesar e Prece de um Vaqueiro. Com essa característica local, a chegada do budismo no final dos anos oitenta causou estranhamento as pessoas ao terem contato com uma filosofia de palavras em japonês.

A senhora veterana do budismo no RN, Graça Queiroz vinda de Brasília/DF e responsável por implementar o budismo em Caicó relata que inicialmente recebia duras críticas por parte de chefes da Igreja Católica e moradores da cidade. Com o passar dos anos e ações da BSGI como o plantio de mudas pela cidade, o reconhecimento da filosofia de Nichiren Daishonin e da BSGI pela sociedade foi acontecendo, sendo estipulado o dia 19 de outubro como o dia da BSGI no calendário oficial da cidade.

O *Taiyo Ongakutai* do RN é um pequeno grupo de resistência, sobre esse fato mencionamos Lima (2006, p.72) "Na região Seridó do nosso Estado, encontramos núcleos de resistência nos quais depositamos a esperança de permanência e revitalização do ideário das bandas de música". (MAIA, *ibid*.)

Acredito que para formar e sustentar um coletivo musical, além de um bom trabalho de liderança (cargo geralmente representado pela figura do maestro, regente ou mestre de banda) que tenha a decisão de formar algum grupo musical, o coletivo musical deve manter seus membros constantemente envolvidos, ativos mantendo o interesse de todos no aprender e fazer musical social, contudo existe um variado contexto de coletivos musicais, com suas peculiaridades e problemáticas que precisam ser consideradas. Acerca disso Salgado conclui que

> Há muito que estudar e muito que ouvir das/dos praticantes, para compreender melhor as dinâmicas do trabalho realizado em conjuntos musicais como os deste levantamento, e outros de perfil semelhante. Entendemos que esse trabalho se dá em meio à complexidade de relações entre: uma autonomia artística e laboral — sempre variável e dependente de condicionantes sociais e econômicas de seus membros; uma limitação de recursos e retornos econômicos, especialmente se

> comparada a outras esferas de produção musical/artística; e ainda entre os variados sentidos de gratificação pessoal e de potencial transformação social que circulam na prática desses músicos e nas interações com o público (SALGADO, 2020, p. 11).

Hoje, após vinte e três anos no grupo e tendo a oportunidade de participar como o membro com mais tempo em atuação no Estado do Rio Grande do Norte, vivenciei muitos momentos desde o início dos anos 90 quando minha mãe (ela e Gorete Moura foram as primeiras pessoas a se tornarem budistas em Caicó) me levava para apresentações do grupo e com isso posso afirmar que as atividades musicais do *Taiyo Ongakuati* do RN fazem parte da história de vida de uma comunidade de pessoas no Sertão do Caicó.

Através desse relato de experiência, pretendo tornar o mesmo um estudo etnográfico sobre um coletivo de música, com o propósito de disseminar os preceitos filosóficos e humanísticos do educador Tsunesaburo Makiguchi que tem como o ponto principal a teoria da criação de valor, definindo a beleza como algo que traz satisfação à sensibilidade estética do indivíduo, o benefício como algo que desenvolve a vida individual de maneira holística e a bondade como algo que contribui para o bem estar da sociedade humana como um todo e o feitos do pacifista Daisaku Ikeda fundador de instituições de educação infantil, fundamental, médio e superior, todas com a missão de cultivar nos alunos a felicidade para a vida toda.

Sobre a obra do educador *Makiguchi*, Ribeiro defende que

> Através de grande parte da obra e do registro dos fragmentos da vida do educador japonês, Tsunessaburo Makiguchi, a tese afirma que o conhecimento emerge da experiência de vida dos sujeitos. Fatos, acontecimentos, heranças genéticas, patrimônio cultural, história familiar, o lugar onde se nasce e vive e as predisposições psicológicas configuram uma visão sobre o mundo e a vida. No caso de Makiguchi, essa constelação multicausal o conduziu a conceber o sistema de criação de valores bem-beneficio-beleza, discutindo a importância do par cognição-avaliação para a experiência humana (RIBEIRO, 2006, p. 7).

REFERÊNCIAS

Brasil Soka Gakkai Internacional (Brasil) (Org.). **Exposição Sementes da Mudança realizada pela SGI em parceria com a organização Carta da Terra Internacional.** Disponível em:<http://www.bsgi.org.br/>. Acesso em 07 jul. 2021.

EXTRANET, Disponível em:<http://www.extra2.bsgi.org.br/>. Acesso em 07 jul. 2021.

LIMA, Ronaldo Ferreira. **Bandas de música, escolas de vida.** 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

MAIA, Alexandre Fernandes. **Taiyo Ongakutai do RN.** 2016. 17 f. Especialização (ensino de música na educação básica) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

RIBEIRO, Rita C. Vida, Experiência Conhecimento: a reforma do sujeito em Tsunessaburo Makiguti. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

SALGADO, José Alberto. **Conjuntos musicais e sua sustentação** — um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020). 6º Nas Nuvens... Congresso de Música – de 01 a 08 de dezembro de 2020 – ANAIS

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

BANDAS INDEPENDENTES E O MERCADO FONOGRÁFICO

GT 05 "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Karina de Almeida Neves (UFRJ)
karinaaneves@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca comunicar minha pesquisa de mestrado, ainda em fase inicial, na linha Etnografia das Práticas Musicais da Escola de Música da UFRJ. O foco da pesquisa é investigar, descrever e analisar alguns processos coletivos de gravação de álbuns/EPs nos meios digitais atuais, com especial atenção à presença da mulher nesses processos. Levando em consideração que, para muitas bandas, a gravação de um álbum/EP pode significar sua consolidação como artistas e/ou compositoras/es, novas possibilidades de atuações, crescimento nas mídias e acesso a editais maiores ou novas parcerias, a partir da chegada da pandemia da COVID-19 esse objetivo se tornou mais vivo do que nunca pois não depende de público presencial para acontecer. Nesse estudo etnográfico pretendo desenvolver algumas questões: Como as bandas independentes se organizam para gravar um álbum/EP? Quais funções são necessárias durante todo o processo e quem as executa? Após concluídas as gravações, existem ganhos financeiros? Quais perfis de bandas conseguem gravar um álbum/EP? Como aparecem as questões de gênero, raça e classe neste ramo da cadeia fonográfica? Para abordar essas e outras questões, serão feitas entrevistas semi-estruturadas com as bandas, através dos recursos disponíveis: ligações com câmera e áudio ou somente áudio; redes sociais; plataformas digitais de música ou vídeos; troca de mensagens por telefone ou correio eletrônico; além de fazer uso da memória e escrever no caderno de campo. A partir de um levantamento, já iniciado, de álbuns/EPs de bandas independentes produzidos durante a pandemia, busca-se, no atual estágio de investigação, diálogo com possíveis interlocutores. Busca-se, também, diálogo com um capítulo clássico de Alan Merriam (1964) "O Estudo da Etnomusicologia" e um artigo de Ana Maria Ochoa (2002), sobre o conceito de autenticidade.

Palavras-chave: Bandas Independentes. Pandemia. Trabalho Musical. Mercado Fonográfico. Etnografia.

INDEPENDENT BANDS AND THE SOUND MARKET

Abstract: The present work seeks to communicate my master's research, still in its initial phase, in the line Ethnography of Musical Practices at the UFRJ School of Music. The focus of the research is to investigate, describe and analyze some collective processes of recording albums/EPs in current digital media, with special attention to the presence of women in these processes. Considering that, for many bands, recording an album/EP can mean their consolidation as artists and/or songwriters, new possibilities for performance, growth in the media and access to larger public notices or new partnerships, from their arrival After the COVID-19 pandemic, this goal has become more alive than ever, as it does not depend on the public in person to make it happen. In this ethnographic study I intend to develop some questions: How do independent bands organize themselves to record an album/EP? What roles are needed throughout the process and who performs them? After the recordings are completed, are there any financial gains? Which profiles of bands can record an album/EP? How do gender, race and class issues appear in this branch of the phonographic chain? To address these and other issues, semi-structured interviews will be conducted with the bands, using available resources: camera and audio calls or audio only; social networks; digital music or video platforms; exchange of messages by phone or email; besides making use of memory and writing in the field notebook. Based on a survey, already started, of albums/EPs by independent bands produced during the pandemic, a dialogue with possible interlocutors is sought, in the current stage of investigation. It also seeks a dialogue with a classic chapter by Alan Merriam (1964) "The Study of Ethnomusicology" and an article by Ana Maria Ochoa (2002), on the concept of authenticity.

Keywords: Independent Bands. Pandemic. Musical work. Phonographic Market. Ethnography.

Introdução

Com a chegada da pandemia da COVID-19 no Brasil, a maior parte das casas de *shows* e festas tiveram suas atividades interrompidas. Neste cenário, as bandas[1] independentes[2] têm visto o mercado da produção fonográfica como uma possibilidade para continuar atuando na área sem aglomerar público. O presente trabalho busca apresentar meu projeto de pesquisa de mestrado "Bandas Independentes e o Mercado Fonográfico"[3] que se encontra em fase inicial, na linha Etnografia das Práticas Musicais na Escola de Música da UFRJ.

O objetivo principal da pesquisa é fazer um levantamento de álbuns ou EPs[4] de bandas independentes que tenham sido produzidos durante a pandemia, realizando um trabalho etnográfico com as/os agentes envolvidas/os. A partir disto, terão foco as questões de opressão em nossa sociedade que aparecerem em campo, em especial sobre a mulher e o papel que ela vem ocupando no mercado fonográfico.

Muitas autoras problematizam a questão de desigualdade de gênero na música, principalmente nas posições de maior destaque, como comentam as pesquisadoras Laila Rosa e Isabel Nogueira.

> O modelo dominante inclui uma desqualificação prévia do trabalho intelectual feminino, mediante modelos segundo os quais a priori a mulher pode desenvolver algumas funções, tomando como exemplo a prática musical, e não outras. Lucy Green destaca que, para este suposto ideal de feminilidade, as mulheres professoras ou cantoras são mais aceitas do que as mulheres instrumentistas, improvisadoras, compositoras ou intelectuais (GREEN, 2001). As atividades que aproximam o fazer feminino ao trabalho intelectual são consideradas transgressoras a este modelo e sofrem punições veladas e explícitas, calcadas na desconsideração e menos valia do trabalho, tácitas e aplicadas a priori, onde a vinculação ao gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical. (ROSA e NOGUEIRA, 2015, p. 50 e 51)

Visando uma abordagem qualitativa, o levantamento dos dados será feito através de entrevistas semi-estruturadas (FRASER e GONDIM, 2004), ou seja, sem um roteiro rígido,

1 Utilizo o termo "bandas" por ser o mais comum entre os grupos musicais mencionados nessa pesquisa e para indicar que se trata de conjuntos de música popular.
2 Importante ressaltar que o termo "independente" está relacionado com a autonomia artística e organizacional das bandas que não têm vínculo empregatício.
3 Título atualizado desde o expresso no projeto de mestrado, que era "A PRODUÇÃO MUSICAL NA PANDEMIA: Como as bandas independentes se organizam para gravar um álbum?".
4 Sigla de *Extended Play,* que significa um registro fonográfico maior do que uma música e menor do que um álbum. Pode conter de 2 a 6 músicas.

abrindo espaço para o entrevistado falar de temas que surjam espontaneamente durante a entrevista. A ideia de interlocução (SALGADO et al, 2014) também é fundamental nesse contexto qualitativo, onde os interlocutores (entrevistados), em diálogo com a entrevistadora, participam de um processo interativo de produção de conhecimento.

Segue, abaixo, proposta de perguntas para as entrevistas semi-estruturadas:

1 – Como vocês gostariam de participar dessa pesquisa? Apresentar minha ideia inicial e perguntar o que acham sobre o assunto.

2 – Há quanto tempo a banda existe e de onde surgiu a vontade e a possibilidade de gravar um álbum/EP nesse período?

3 – Onde está disponível seu álbum/EP?

4 – Quantas/os trabalhadoras/es fizeram parte do processo de produção desde a criação e concepção até o lançamento? Quais funções foram necessárias?

5 – Todas/os as/os trabalhadoras/es são remuneradas/os? No caso de resposta negativa, quem não é remunerada/o e quais motivações teve para realizar o trabalho?

6 – Depois do produto lançado, quem continua a arrecadar com a gravação?

7 – Onde moram os integrantes da banda, onde estudaram música e quantas/os tem a música como principal fonte de renda?

8 – Dentro da equipe que produziu a gravação, quantas são mulheres e/ou negras/os? Quantas/os são LGBTI+?

É provável que este roteiro sofra algumas alterações durante o processo, tendo em vista que "(…) à medida que o entrevistado vai expressando suas opiniões e significados, novos aspectos sobre o tema vão emergindo e o entrevistador pode redefinir seu roteiro para obter informações que permitam ampliar sua compreensão do tema." (FRASER e GONDIM, 2004, p.144)

Esta comunicação pretende contribuir com o GT 05 "Conjuntos e coletivos de música em estudos de etnomusicologia" na medida em que discute o trabalho com a prática musical especificamente nos projetos de registro fonográfico de bandas independentes para distribuição *online*, com estudo de caso vivo e atual. Este estudo pretende dialogar com bandas residentes em três estados brasileiros: Rio de Janeiro, Pará e Paraná.

Mercado fonográfico e as bandas independentes

No artigo "Conjuntos musicais e sua sustentação – um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020)" (SALGADO et al, 2020), foram levantados dados, através de 22 (vinte e dois) conjuntos musicais independentes, de que as duas maiores atividades exercidas por eles eram apresentações ao vivo e gravações (em vídeo, áudio, em CD físico ou *streaming*[5]). Em relação à motivação dos músicos entrevistados, percebeu-se que parte dos conjuntos "concebe o show em teatro e a gravação de CD como o tipo de trabalho mais desejável, o que se pode compreender em função da escuta atenta que essas situações proporcionam à construção artística." (Ibid., p.6).

Segundo o relatório[6] da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI, 2019/2020), 53,52% dos *hits* que atingiram o Top 200 diário do *Spotify*[7] Brasil, na média anual referente a 2019, são de artistas independentes. Como a pandemia alterou esse mercado? Com a falta dos shows presenciais durante estes meses de pandemia, 86% dos profissionais da música tiveram perdas em suas rendas, segundo pesquisa publicada em novembro de 2020 pela UBC[8], o que pressiona os músicos a executarem tarefas fora de sua zona de especialidade para conseguirem se manter financeiramente.

Com o avanço das novas tecnologias, muitos músicos têm se aproximado da produção musical em casa (*home studio*). Aqui, existe um claro recorte de classe social e/ou de oportunidades, já que nem todos os músicos têm a possibilidade de ter em casa bons equipamentos e estrutura que possibilite uma gravação de qualidade profissional. Assim, este estudo coloca a questão: como e por quê as bandas independentes financiam tais produções?

Em um trecho de sua dissertação sobre o trabalho dos músicos do metrô, Flora Milito aponta algumas das motivações dos músicos para gravar um produto e uma das possibilidades de conseguir verba para a realização. Também aponta um atravessamento das redes sociais nesses processos:

5 Serviços de distribuição digital na internet.
6 Disponível em:http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/relatorio%20abmi%202020.pdf. Acesso no dia 24 de julho de 2021.
7 Plataforma de distribuição de música.
8 União Brasileira de Compositores

> 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).

Durante a pandemia, esse processo de horizontalização da produção fonográfica tem se intensificado. No artigo "Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho", Luciana Requião (2020) relata falas das musicistas e algumas ressaltam os bons tempos de contratos com gravadoras e a dificuldade/contrariedade de se "reinventar" no mercado musical através de estratégias como campanhas de financiamento e "chapéu virtual". Essa condição de "multi-tarefas" já era fato para os músicos antes da pandemia, como coloca Flora Milito. Ao fazer uma caracterização do trabalho musical, a autora comenta:

> Em relação a um mercado de trabalho artístico que se caracteriza pela heterogeneidade na vivência das formas instáveis de trabalho (SEGNINI, 2007; 2011), os diversos dados apresentados pela literatura, e também aqueles resultantes da observação em campo nesta pesquisa, demonstram a evidente necessidade econômica destes trabalhadores em exercer um variado número de atividades para que possam garantir sua sobrevivência. (…) As frentes de trabalho podem variar, entre outras possibilidades, em tocar na noite, em eventos, dar aulas, fazer gravações, composições, arranjos, tocar em espetáculos artísticos, tocar na rua (e nos meios de transporte), etc. (Ibid., p.29)

Todas as frente de trabalho citadas foram impactadas pela pandemia, reduzindo muito as oportunidades de emprego dos músicos independentes. Algumas alternativas surgiram, como os shows transmitidos ao vivo através de plataformas digitais (*lives*), espetáculos gravados para temporadas *on line* e aulas que se adaptaram ao modelo virtual. As alternativas que demandam boa qualidade de som e imagem, em sua captação e transmissão, por vezes se tornam inviáveis para uma grande massa de profissionais da música.

Outra possibilidade importante de captação de recursos para realização de shows e gravações se dá através de editais, que tem se mostrado cada vez mais presentes desde a promulgação da Lei Aldir Blanc[9].

9 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.

Etnografia, campo virtual e autenticidade

Nesta parte do trabalho, apresento brevemente dois textos para aprofundar o diálogo presente na pesquisa. O primeiro deles está no clássico livro *"The Antropology of Music",* de Alan Merriam (1964), e será útil para fazer um pequeno exercício de planejamento de pesquisa etnográfica. Depois será apresentado o conceito de autenticidade referenciando o texto "*El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música",* escrito por Ana Maria Ochoa (2002), que acredito se conectar com a realidade das produções e registros fonográficos das bandas independentes estudadas.

Em seu capítulo 1, *"The Study of Ethnomusicology"*, Alan Merriam contextualiza o desenvolvimento da área de pesquisa e indica a dupla natureza do campo. Nessa organização, a parte musicológica estaria mais ligada às estruturas musicais e a etnomusicológica ligada ao contexto cultural em que a música está inserida, dialogando com a antropologia. Nas palavras do autor, está implícito no "estudo da música na cultura"

> (...) o pressuposto de que a etnomusicologia é composta tanto do musicológico quanto do etnológico, e que o som da música é o resultado de processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma cultura particular. (MERRIAM, 1964, p.6)[10]

A partir desse conceito olhamos a música através das relações sociais, políticas, religiosas, coletivas, e somos convidados ao diálogo interdisciplinar com as ciências humanas e outras áreas. Procura-se entender por que o som existe organizado daquela forma específica, naquela sociedade e tempo.

O modelo em três etapas de Merriam, mesmo sendo antigo, continua servindo como referência atualmente. A primeira etapa seria a coleta de dados, onde ele ressalta "(...) os problemas complexos e múltiplos da relação da teoria com o método, projeto de pesquisa, metodologia e técnica (...)"[11] (Ibid., p.7), e a importância de seguir padrões de pesquisa, técnica na análise e abordagem da música e ter um bom treinamento musical. A segunda está ligada à análise dos dados obtidos. Esta etapa, como sugere o autor, está dividida em dois momentos: o

10 Tradução feita pela autora.
11 Tradução feita pela autora.

primeiro mais ligado ao comportamento humano sobre a prática musical estudada e o segundo mais à parte musicológica, estrutural dos materiais sonoros, transcrições etc. A terceira e última etapa traz um diálogo com outras disciplinas como sociologia, antropologia, ciências sociais, artes e filosofia, aplicando os dados obtidos e analisados – nas etapas 1 e 2 – a problemas relevantes na sociedade. Aproveitando este modelo de Merriam, segue um exercício de planejamento da pesquisa:

1. Coleta de dados

- Acompanhar, a partir do primeiro semestre letivo, as redes sociais das quatro bandas de forma sistemática;
- Fazer as entrevistas em novembro/dezembro e repeti-las quando já tiver novo material para expor aos grupos;
- Ouvir os álbuns e EPs, anotar as observações sobre o estilo musical, fazer uma descrição do álbum, destacar partes de letras e do instrumental das canções, a princípio sem fazer transcrições.

2. Análise de dados

- Buscar entender a relação dos grupos com a música, especificamente com os registros fonográficos feitos em período de grande dificuldade para os músicos em geral;
- Buscar categorias nativas, conceitos e discussões nas entrevistas para maior aproveitamento na interlocução com as bandas.

3. Diálogo com a literatura em todo o processo da pesquisa

- Ler etnografias e estudos relacionados (primeiro semestre);
- Buscar diálogo com outras disciplinas para ampliar discussões relevantes (segundo semestre).

Um conceito que vejo como importante na pesquisa é o de autenticidade, discutido por Ana María Ochoa (2002). A autora expõe a evolução histórica do conceito, ligando-o à música popular urbana atual e ao crescimento da indústria fonográfica e da globalização. Ela também analisa as formas de relação do mercado midiático com grupos musicais de diversos lugares, estilos e tempos, trazendo à tona as relações de poder existentes nesses universos.

Para pensar a relação entre as subjetividades e o mercado, Ochoa escolhe o *rock* para

representar as músicas de massa, e as músicas do mundo (*world music*) para representar as músicas feitas pelas minorias étnicas. Ela escolhe esses dois nichos distintos para ampliar a análise, gerar contraste e apresentar a noção de autenticidade por diferentes prismas.

> Esse contraste entre rock e as músicas do mundo nos indica uma diferença do momento histórico em que os dois gêneros musicais entram no mercado. Se o rock é eminentemente produto da cidade industrial e da consolidação da indústria musical por meio da tecnologia do pós-guerra nos anos 1950, as músicas do mundo são produto da imaginação e das tecnologias que caracterizam a modernidade-mundo e as novas relações entre os processos de globalização e regionalização. Na verdade, uma categoria como essa depende exclusivamente das maneiras como as novas tecnologias tornaram possível posicionar as regiões a nível global. (OCHOA, 2002, p.6)[12]

Nos anos 80, começam a se consolidar no mercado fonográfico as grandes empresas multinacionais, como exemplo a Sony, em um momento de redefinição de estratégia da indústria musical. Ao mesmo tempo,

> (...) as transformações tecnológicas e a relativa redução dos custos dos estúdios de gravação, levaram ao surgimento de gravadoras independentes em todo o mundo que se dedicam, em sua maioria, a registrar fenômenos musicais locais aos quais a indústria da música não estava prestando atenção até então. Ainda hoje, essa é a principal função desses estúdios independentes. (...) (Ibid., p.7)[13]

Com o passar do tempo, as produções independentes foram ocupando mais o mercado e se consolida como categoria em 1991, quando as multinacionais e a grande indústria fonográfica começaram a olhar especialmente para essa música.

> (...) Eventualmente, as multinacionais começam a gerar suas próprias empresas independentes: ou seja, empresas que são um ramo da multinacional, mas que funcionam como empresas independentes: alcançando os mercados locais. Temos, então, um movimento simultâneo de transnacionalização e regionalização da indústria fonográfica. (Idem)[14]

No mercado fonográfico atual, como as bandas independentes enxergam sua autonomia em relação a entrada no mundo comercial? O conceito de autenticidade está presente? Quais são os valores atribuídos à autenticidade nesse caso?

12 Tradução feita pela autora.
13 Tradução feita pela autora.
14 Tradução feita pela autora.

Ensaio etnográfico com bandas independentes

O primeiro levantamento de dados se iniciou dia 14/07/2021 em contatos com amigas e amigos musicistas e outras pessoas da área, em relação a bandas que tenham gravado durante a pandemia (ou que estejam em vias de gravar) e que tenha ao menos uma mulher participando do processo.

Os contatos foram feitos via *WhatsApp* e *Instagram* (texto e áudio) e, em um caso, presencialmente. Falei com cerca de 17 pessoas e tomei conhecimento de 21 trabalhos gravados durante a pandemia. Destes, 13 são de bandas com 2 ou mais integrantes, sendo 5 só de mulheres, 3 só de homens e 5 grupos mistos. Todas as 13 bandas tocam música popular brasileira dos mais diversos estilos com grande presença da música autoral. Os outros 8 trabalhos são de artistas solo, 4 mulheres e 4 homens.

Por um momento, durante a procura por bandas que tenham gravado recentemente, considerei abrir mais o horizonte de pessoas nas minhas redes sociais pessoais, para obter mais dados, já que meus perfis são públicos. Mas durante uma discussão na aula de Seminários de Metodologia II com o professor Jonas Lana, e já em interlocução com meu orientador José Alberto Salgado, decidi por deixar minha rede mais fechada, como um critério metodológico. Seria como se estivesse fazendo um trabalho de campo encontrando as pessoas do meu círculo de convivência, mas com a diferença de não ser um campo "presencial". A princípio, pretendo utilizar ligações com câmera e áudio ou somente áudio, redes sociais, plataformas digitais de música ou vídeos, troca de mensagens por telefone ou correio eletrônico, além do uso da memória e caderno de campo. Mas considerando o avanço da vacinação e pelo estudo estar em fase inicial, é provável que seja possível ao menos um encontro presencial com as bandas do Rio, transformando o campo da pesquisa de virtual para híbrido.

Essa característica virtual, que em princípio é uma limitação, trouxe uma possibilidade de ampliar o território a ser estudado. Trocou-se, então, o critério de bandas residentes no Rio de Janeiro, para bandas em território brasileiro.

A seleção dos grupos partiu da tentativa de buscar vozes diversas, com diferentes pontos de vista. Com esse critério, escolhi duas bandas do Rio e duas bandas fora do eixo Sudeste do Brasil.

BANDAS	LOCALIZAÇÃO	ÁLBUM/EP	GÊNERO
Moça Prosa	Praça da Harmonia, Centro do Rio	EP, 6 músicas	100% mulheres
Banda Gente	Baixada Fluminense/Zona Norte	EP, 5 músicas	50% mulheres 50% homens
Mulamba	Paraná	Álbum, 11 músicas	100% mulheres
Surarás do Tapajós	Pará	Álbum, 9 músicas	100% mulheres

Tabela 1: Bandas Independentes
Fonte: da autora

Entrei em contato com as bandas Moça Prosa, Banda Gente e Surarás do Tapajós.

Ainda há muito caminho pela frente. Esta pesquisa se iniciou oficialmente no mês de setembro de 2021, e espero que esta comunicação ajude a expandir as reflexões a partir dos diálogos com os pares.

Referências bibliográficas

FRASER, Márcia. GONDIN, Sônia. *Da fala do outro ao texto negociado*: discussões sobre a entevista na pesquisa qualitativa. Paidéia, 2004, p.149

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. Cap. 1 – The study of ethnomusicology.

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.

OCHOA GAUTIER, Ana María. *El desplazamiento de los discursos de autenticidad*: Una mirada desde la música. Trans: Revista Transcultural de Música, n. 6, jun 2002. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf. Acesso em: 30 abr 2021.

REQUIÃO, Luciana. *Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho*: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. Dossiê A Música e suas

Determinações Materiais, v. 23, n. 1, 2020, p.239-265. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ ISSN 2175-8689>.

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.25-56.

SALGADO, José Alberto. GANC, David. ERTHAL, Júlio. RUGERO, Leonardo. GREGORY, Jonathan. *Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música.* In: Debates, n. 12, p. 93-105. Rio de Janeiro: UNIRIO, 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. Disponível em < https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-SALGADO-Jose-Alberto-NEVES-Karina-de-Almeida-SILVA-Leonardo-Oliveira..pdf > Acesso em: 20 agosto 2021.

Outras fontes

Consulta pesquisa UBC: Disponível em < http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/16842 > Acesso em: 16 julho 2021.

Relatório ABMI: Disponível em <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/arquivos_noticias/relatorio%20abmi%202020.pdf > Acesso em: 24 julho 2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

CANTAUTORAS E FEMINISMOS: UMA CENA MUSICAL CARIOCA

GT "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Marcela Velon (UNIRIO)
marcelavelonarquivos@gmail.com

Resumo: O presente trabalho trata de um recorte da pesquisa de doutorado que abrange 3 comunidades de mulheres compositoras residentes na cidade do Rio de Janeiro. Investigo aqui as correlações da organização desses grupos com propostas encontradas em novos modelos de produção cultural e movimentos sociais. A análise é elaborada através de uma perspectiva feminista e decolonial.

Palavras-chave: Coletivos feministas. Etnomusicologia feminista e decolonial. Cantautoras. Canto popular brasileiro. Música e gênero.

CANTAUTORAS AND FEMINISMS: A CARIOCA MUSICAL SCENE

Abstract: The present work is an excerpt from the doctoral research that addresses 3 communities of women composers residing in the city of Rio de Janeiro. Here I investigate the correlations between the organization of these groups and proposals found in new cultural production models and social movements. The analysis is carried out from a feminist and decolonial perspective.

Keywords: Feminist collectives. Feminist and decolonial ethnomusicology. *Cantautoras*. Brazilian popular singing. Music and genre.

Delimitando o olhar

Este artigo é uma síntese de um dos capítulos da tese de doutorado em que analiso ação e obra (ARENDT, 2018) de três comunidades de mulheres compositoras residentes na cidade do Rio de Janeiro. Observo as dinâmicas de criação e organização dessas comunidades, que por vezes se interseccionam, bem como aspectos de algumas canções e vocalidades.

Neste trabalho etnográfico assumo a proposta de Haraway (2009) quando afirma que toda forma de ver é finita e mediada. Cabe à mim, como pesquisadora, posicionar previamente a visão parcial que tenho do campo para que possa ser melhor compreendido e delimitado o material que seleciono para ser analisado. As ferramentas que considero passíveis de serem utilizadas, os recortes que destaco nas análises e a minha própria história de vida territorializam o meu olhar. Assumo, portanto, esse aspecto de que trata Haraway, onde a "objetividade

feminista significa, simplesmente, *saberes localizados*" (HARAWAY, 2009, p. 18).

Eu, mulher cisgênero, heterossexual, recém consciente do real significado de minha mestiçagem (ANZALDÚA, 2019), de classe média, meia idade, carioca; cantora e compositora, artivista e mãe de duas meninas, realizo essa pesquisa-ação participativa e militante integrando a coletiva[1] Primavera das Mulheres, o Sonora Festival Internacional de Compositoras (núcleo Rio de Janeiro); ambas desde 2016, e o coletivo Essa Mulher, desde 2017, sendo uma das fundadoras.

No início de 2016 comecei a produzir meu primeiro disco autoral, sexto de carreira e primeiro trabalho solo, mas apenas em 2021 o disco ficou finalmente pronto e foi lançado. Em julho desse primeiro ano em que me assumi compositora (2016) fui coincidentemente convidada por Ilessi (mulher negra, cantora, compositora, violonista) para participar da primeira edição do Sonora Festival Internacional de Compositoras na cidade em que residimos (Rio de Janeiro). Demorei mais de 10 anos para me autodenominar compositora e acabei expandindo essa identidade para a de cantautora – no sentido trazido por Rosa e Nogueira (ROSA; NOGUEIRA, 2015) em que somam ao seu significado original a dimensão política, feminista e artivista.

Em novembro de 2016 passei a integrar a *Primavera das Mulheres show-manifesto* que estreou em janeiro desse mesmo ano[2]. Em abril de 2017 foi criado o coletivo Essa Mulher[3], iniciativa de Ilessi, com a finalidade de organizar as próximas edições do Sonora Festival Internacional de Compositoras RJ e outras ações para fomentar a produção de mulheres músicas na cidade.

Trata-se, portanto, de três formas distintas de atuação coletiva e feminista na música: (1) uma iminentemente artística (Primavera das Mulheres); a segunda como uma comunidade que se forma a partir da inserção de cada compositora no festival (Sonora)[4] e cujo objetivo enquanto rede é visibilizar e fomentar a música de mulheres; e a terceira (coletivo Essa Mulher)

[1] Respeitei a forma que se denominam.
[2] A coletiva elaborou em 2018 outro show-manifesto chamado *Levante!* e em 2019 o início de um terceiro formato que acabou não sendo desenvolvido, pois logo veio a pandemia e o grupo se desmobilizou a partir de então.
[3] Convite feito Aline Gonçalves, Carol Panesi e para mim em 2017, chegando Maria Clara Valle em 2018, depois que Carol saiu. Atualmente o coletivo é formado por Aline, Maria Clara e por mim.
[4] Em uma reunião realizada em 2021, uma das coordenadoras gerais do Sonora Festival Internacional de Compositoras destacou um dos fundamentos da rede ao afirmar que "não somos cidades espalhadas, somos cidades conectadas".

cuja principal ação é organizar o Sonora RJ e a Mostra Essa Mulher, as duas principais frentes de atuação que ocorrem especificamente na cidade do Rio de Janeiro.

A seguir contextualizarei o que entendo como um grande propulsor desses e de outros movimentos de grupos formados apenas por mulheres no campo musical do Rio de Janeiro.

O corpo na rua e no palco

Heloisa Buarque de Hollanda (2018) comentou sobre o susto que levou em 2015 quando as mulheres saíram às ruas para protestar contra a PL 5069/2013 (um dos autores foi Eduardo Cunha, PMDB-RJ). Ali percebeu existir um outro tipo de feminismo acontecendo, diferente de quando se inseriu nesse movimento durante a terceira onda. Para a pesquisadora, as manifestações de 2015 foram um ápice do que vinha ocorrendo desde 2013, quando observou a reinserção do corpo e dos corpos nas manifestações, havendo diálogo complementar entre essa ocupação e as redes.

Como principais características de uma nova forma de mobilização, Hollanda e Bogado (2018) destacaram (1) o caráter horizontal das manifestações – pois não era possível encontrar lideranças dentro dos movimentos – e sua relação com o ativismo através das redes; (2) o anonimato através do "clickativismo" (HOLLANDA; BOGADO, 2018, p. 26), onde as autoras comparam com o apoio dado através de um clique (*likes,* compartilhamentos) nas redes sociais, o que ajuda a divulgar os protestos e ampliar os debates, além de ser modelo de apoio nos próprios atos; (3) dinâmicas de múltiplos embates e negociações com o outro; (4) a possibilidade de se ter voz sem um representante político a partir de uma autonomia dos participantes; (5) ações diretas e debates em ocupações coletivas dos espaços públicos; e (6) no lugar de ideologias politicas, as verdades éticas. Destaco 2 pontos que caracterizam as novas manifestações feministas e que me parecem se repetir destacadamente nos coletivos da música: o anonimato em lugar da identificação e a busca pela horizontalidade, com a priorização do coletivo em contraposição à formação de lideranças.

O corpo ocupou o papel fundamental nas marchas feministas que se multiplicaram nesse período: usado como bandeira de libertação, como reivindicação de autonomia, como afirmação da diversidade – o corpo erótico, laico, político; o corpo que desafia as normas do colonialismo de gênero – racista, patriarcal, capitalista (LUGONES, 2019); o corpo como via de expressão

da singularidade e subjetividade de cada umx. As marchas serviram como vivência pública, coletiva e afetiva, onde os corpos romperam com os padrões normativos através da nudez das gordas e das não depiladas, bem como através da afirmação de liberdade do corpo LGBTQIA+. O corpo foi redimensionado por mães que levaram suas crias em *slings* nas marchas realizadas no Rio de Janeiro (HOLLANDA; BOGADO, 2018), sendo organizadas por diferentes coletivos de mães, algumas delas integrantes das comunidades analisadas na pesquisa. Muitas levaram suas crias de forma autônoma, não organizada como os coletivos, mas inspiradas por estes (me incluo nesses casos).

O corpo também se transformou em tema de diversas composições de mulheres, sobretudo o corpo que luta contra todas as formas de violência (a grande pauta que une as diversas tendências feministas e sua multivocalidade) (id, *ibid,* 2018). O corpo estava presente pelo direito de andar nas ruas como bem quiser, pelo direito de parir como quiser, pelo direito de abortar, pelo direito de não ser agredida e violentada por ser mulher, pelo direito de exercer a sexualidade como bem entender. Como Deya afirmou; "eu quero falar isso, mas com um detalhe que esse aqui não falou" (agosto de 2017, diário de campo). E como uma grande teia, mulheres vão compondo novas narrativas sobre o corpo pouco cantadas antes dessa geração, ao menos publicamente. A cada composição um novo olhar é apreendido, assim como uma fotografia é integrada a um imaginário que está sendo construído.

A voz na rua e no palco

O presença dos jograis nas manifestações foi outro elemento destacado. Eram corriqueiramente utilizados nos atos feministas para tornar a voz de uma pessoa audível através da voz coletiva. As autoras comparam o uso das *hashtags* como metáfora do jogral presencial atuando nas redes. As mulheres conseguiam expressar suas dores, revoltas e realizar denúncias graças à proteção garantida através do anonimato, já que não é possível ter certeza sobre a origem daquela voz que se faz ecoar entre outras dezenas. A horizontalidade também aparece como um coro: é a mimese da experiência individual diluída na multidão. A vivência pessoal é compartilhada por todas e expõe um problema em comum. O coro multiplicando as

reivindicações feministas também esteve presente nos espetáculos da Primavera das Mulheres[5] e integrava a sua identidade estética desde o primeiro show. O coro serviu como mais uma integrante: essa voz das multidões de mulheres nas ruas fez nascer um só corpo; plural e heterogêneo, uma multivocalidade reunida por empatia. "A narrativa, sem se tornar impessoal, passa a integrar a experiência do grupo, que assume coletivamente a voz individual: Mexeu com uma, mexeu com todas" (id, *ibid,* 2018, p. 36).

Faz-se relevante pensar a vocalidade feminina, correntemente combativa e subversiva, tanto como resposta ao silenciamento e desvalorização do trabalho musical de mulheres na historiografia oficial da música brasileira (WERNECK, 2007; ROSA, NOGUEIRA, 2015) quanto à forma com que esse espaço lhe foi designado: o lugar de intérpretes, especificamente (PRADO, 2019). Seja pela proibição de estudarem instrumentos em instituições formais vinculadas à música erudita (YGAYARA-SOUZA, 2011), com exceção do piano, seja pelo desencorajamento de apresentações públicas quando na música popular (PRADO, 2019; TANAKA, 2018; LAGO, 2017) restou às mulheres a utilização da voz. Esse que é um material repleto de subjetividade (presente em sua unicidade) e corporalidade – duas características que ocasionaram o que Cavarero (2011) chamou de desvocalização do *logos* – a vocalidade foi um fenômeno ignorado pela filosofia ocidental. Não à toa as mulheres ocuparam esse espaço, sendo o canto, mesmo quando realizado por homens, uma atividade femininizada em nossa cultura (PRADO, 2019).

> Se o direito à fala foi retirado por muito tempo das mulheres e outros sujeitos políticos que foram feminilizados, o que jamais se calou foi o seu canto. Por ele, estes sujeitos subverteram a hierarquia entre vocalidade e *phoné semantike*, oralidade e escrita, interpretação e criação. Como cantoras profissionais, as mulheres transgrediram as normas da feminilidade, imprimiram rasuras nas obras dos compositores e foram desobedientes aos códigos que regiam o campo musical. (PRADO, 2019, p. 122).

Ocupar o lugar de cantautoras, como referenciado por Rosa e Nogueira (2015) é, portanto, subverter triplamente a hegemonia masculina através da representatividade, ao assumirem o lugar de compositoras e instrumentistas (ROSA, NOGUEIRA, 2015; DOUBLEDAY, 2008); de suas narrativas textuais feministas (VELON, 2019); e através de suas vocalidades

[5] É possível ver esse coro em diversas músicas na playlist do DVD gravado em 2016: https://www.youtube.com/watch?v=wwu42QGse4Q&list=PL9ewgpB-UZzZU5ok9Zo6pktY8iqX0CrtN&index=2 Acesso em 21 de agosto de 2021.

transgressoras em relação ao gênero (PRADO, 2019; VELON, 2019).

A questão do anonimato é trazida em diálogo com as estratégias zapatistas de uso das redes e de "não ter rosto" através do uso de máscaras (HOLLANDA; BOGADO, 2018). Essa estética também nos remete à arte *sentipensante* desse movimento, em que se destaca seu caráter político e coletivo, arte que é racionalizada a partir do coração, do afeto, e de sua experiência viva, sobretudo sentida (BARBOSA, 2019), assim como se dá na Primavera das Mulheres e em muitas compositoras que passaram pelo Sonora RJ. Pude observar no *Encuentro Nacional de Mujeres* na Argentina (2017), quando fui com companheiras integrantes da coletiva, o uso do lenço verde pelas *hermanas* latinas que simboliza a luta da mulher argentina, também da América Latina, por decidir sobre seu corpo, o que culminou como símbolo do recém conquistado direito ao aborto em 2020. Nesse país, por outro lado, o lenço também remete ao movimento *Las Madres de Plaza de Mayo*. De todo modo, o lenço serve não apenas para se proteger do possível reconhecimento que poderia ocasionar alguma penalidade ou perseguição: o lenço recoloca cada demanda política feminista como de todas. A multidão transforma-se novamente num só corpo, em uma só voz.

O lenço foi utilizado em apresentações da Primavera das Mulheres no show-manifesto *Levante!* de 2018, quando recebeu o *slogan "*Feminismo Cura", de um lado, e de outro um coração com uma fenda, ambas criações trazidas por Ligia Tammela (designer gráfica da coletiva), nas cores verde e roxo (que representa o feminismo), sendo confeccionados por Nina Monteiro (figurinista e dançarina da coletiva).



Figura 1: Lenços inspirados nos movimentos feministas. Concepção: Ligia Tammela, confecção: Nina Monteiro. Foto do lenço: Marcela Velon. Foto do show: Pat Duarte.

Um corpo e uma voz

"Companheira me ajuda que eu não posso andar só.
Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor"
(canto presente nos atos feministas)

Assim a multivocalidade, a corporalidade e a expressividade das ruas chegou aos palcos: cantavam em coro e vestiam o mesmo rosto. Não importava se a experiência cantada era pessoal, importava que cada uma fosse apoiada em sua singularidade e reivindicação. O anonimato também apareceu na organização dos festivais, mostras, rodas de debates e outros projetos: os nomes dos coletivos ganharam destaque através das logos. A identidade visual nas mídias foi construída através de símbolos, havendo pouca exposição individual, salvo em apresentações da coletiva Primavera das Mulheres, quando por vezes utilizaram fotos de divulgação artística, e durante os festivais em que as compositoras foram apresentadas através de suas fotos de trabalho – pois o reconhecimento individual por suas obras é valorizado como resposta ao apagamento histórico de gerações de mulheres na música.

Abaixo segue a identidade da Primavera, onde vagina e mamas são representadas por símbolos gráficos (fendas, círculos). O corpo feminino no Essa Mulher está presente através de fibras musculares expostas, cujas extremidades são formadas por dedos que se sobrepõem e se integram em um novo corpo – dedos que tecem e tocam juntos. O Sonora é formado por redes virtuais que vão se interligando até tecerem as letras enormes do "Sonora".



Figura 2: Design gráfico da Primavera das Mulheres por Ligia Tamella, do coletivo Essa Mulher por Clarice Panadés, e do Sonora por Kika Simone.

Com o anonimato no lugar da identificação (buscando priorizar o coletivo como identidade, como um só corpo) e a horizontalidade em lugar da verticalidade (buscando abolir

hierarquias), o que existe é uma "proliferação de microlideranças pontuais, que agem como pequenos vetores de força ou agência mobilizadora, além de uma série de ações marcadas pelo anonimato ou assinadas por nomes que recusam o individual em prol do movimento coletivo" (HOLLANDA; BOGADO, 2018, p. 32). Nas três comunidades abordadas existia uma tentativa de se manter um fluxo livre de organização onde cada integrante atuava da forma que lhe fosse possível a cada momento, em cada etapa de produção e, no caso da Primavera das Mulheres, a cada apresentação e ensaio. Isso era realizado a partir de um vínculo estabelecido através de confiança e bom senso, sem regras claramente estabelecidas ou verbalizadas. Percebo que essa flexibilidade foi essencial para manutenção dos coletivos enquanto o trabalho era realizado de forma colaborativa a maior parte do tempo, o que também trazia um fator desafiador devido à instabilidade gerada. Por vezes algumas interações se tornaram desequilibradas quando algumas integrantes atuaram mais que outras, mas em geral as comunidades seguiram seu funcionamento buscando reequilibrar em etapas posteriores. Talvez essa característica se transforme em algum momento, pois vejo que há um desgaste. Apesar disso, a necessidade de realizar os eventos se sobrepôs a qualquer obstáculo e foi combustível para todas as ações.

As formas de susbsistência

Até o momento os trabalhos foram desenvolvidos a partir de ações colaborativas (amigos e parceiros que apoiam através de contribuições pontuais), trocas de serviços e\ou habilidades profissionais (como no caso dos registros áudio-visuais quando, por exemplo, troca-se uma gravação de música por um registro em vídeo), campanhas de financiamento coletivo (através de plataformas como Som na Toca, Benfeitoria) e pequenos cachês através da venda de bilheteria que serviram apenas para custear transporte e gastos básicos de produção (*catering*, divulgação nas redes), salvo raras exceções em que as compositoras\cantautoras\produtoras receberam cachê simbólico pelo trabalho realizado. Essa tendência parece começar a se modificar, configurando transformações nas ações que foram inicialmente impulsionadas unicamente pelas pautas com as quais estavam comprometidas. Observo que o ganho artístico e emocional presente na realização feminina coletiva foi uma dimensão valorizada, porém, atualmente, a remuneração pelo trabalho é uma pauta essencial, visto que as atividades laborais femininas são corriqueiramente remuneradas de forma desequilibrada em relação às

masculinas, independente da área de atuação.

Quanto à escrita de projetos, compositoras que não têm formação na área de produção (atuando de forma semiprofissional) começaram a encontrar dificuldades e buscaram parcerias com mulheres atuantes nessa área. A partir desse passo decisivo, o coletivo Essa Mulher conseguiu realizar sua mostra anual no Espaço Cultural do BNDES, centro do Rio de Janeiro, além de passar um novo projeto na Lei Estadual de ISS. Um dado importante é a nova possibilidade de subsistência que é construída para as mulheres. Algumas compositoras (que também são instrumentistas) afirmaram que o movimento crescente de coletivos e eventos compostos especificamente por mulheres no campo da música fez com que a oferta de trabalhos multiplicasse, levando-as a exercer tanto mais a habilidade como instrumentistas, quanto como educadoras musicais. É comum observar, por exemplo, a organização de oficinas de música junto às realizações de eventos ou como consequência destes (dados do diário de campo).

Diante de tantos acontecimentos intensos que perpassam a esfera social, cultural e política, brasileira e mundial, um novo movimento musical e uma nova forma de compor (envolvendo aspectos estéticos e performáticos) parece surgir. Para isso é preciso que as mulheres estejam reunidas em coletivos(as), discutindo, refletindo e, sobretudo, tocando e cantando.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. *Revista Estudos Feministas.* Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p. 704-719, 2005.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária (13ª edição), 2018.

ARGOLO, Fernanda; RUBIM, Linda. (org.) *O Golpe na perspectiva de gênero*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2018.

BARBOSA, Lia Pinheiro. Estética da resistência: arte sentipensante e educação na práxis política indígena e camponesa latino-americana. In: *Conhecer: debate entre o público e o privado*. Vol. 9, n 23. 2019.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Editora: UFMG, 2011.

DOUBLEDAY, Veronica. Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Fórum*, Vol. 17, nº. 1; Sounds of Power; Musical Instruments and Gender (Jun., 2008), pp. 3-39. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the British Forum for Ethnomusicology, 2008.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. BOGADO, Maria. *Explosão feminista: arte, cultura, politica e universidade*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia Almeida. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LAGO, Jorgete. *Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais*. Tese (Doutorado). Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2017.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: Org: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. ps. 357-378.

PRADO, Bruna Queiroz. *Para gritar o céu: o canto como desobediência feminina à cultura dos homens*. Tese. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Música: Teoria, Criação e Prática, 2019.

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. 25-56.

TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Claves*, vol. 2018.

VELON, Marcela. *Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro: cinco décadas em cinco momentos*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015.

_____. Dama de Espadas - trajetória de um Blues Carioca. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, *4*(1), 237-263. 2019.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.



Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos , dilemas e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ESCRITÓRIO DA TRANSFUSÃO EM MODO DIGITAL: OBSERVANDO COLETIVOS *LO-FI* A PARTIR DE DUAS PERFORMANCES VIRTUAIS

GT 05 "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Gabriel Islaz Gonçalves dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
gabriel.islaz@gmail.com

Resumo: O presente texto apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado em etnomusicologia em andamento, a qual propõe-se a compreender "de dentro" o fazer musical *lo-fi*, abarcado nas correntes da cultura *Do It Yourself*. Pautado por uma etnografia virtual etnomusicológica, o trabalho vem sendo construído em colaboração com músicos vinculados ao Escritório da Transfusão, sede do coletivo Transfusão Noise, com base no Rio de Janeiro (RJ). Contando com análises de duas performances virtuais em interlocução com colaboradores, indica-se questões direcionadas à organização, manutenção, discursos estéticos e relações do espaço, bem como do coletivo. O embasamento teórico-metodológico dialoga com as óticas da etnografia da música (SEEGER, 2008), etnografia da performance (COHEN, 1993; TURINO, 1999) e perspectivas de etnografia virtual (COOLEY et al, 2008; MILLER, 2012).

Palavras-chave: Lo-fi. Gravação Caseira. Performance Musical.

Escritório da Transfusão in Digital Mode: observing lo-fi collectives from two virtual performances

Abstract: This work presents a section from an ongoing Master's level research in ethnomusicology, which proposes an "inside out" comprehension of the making of lo-fi music, related to the currents of Do It Yourself culture. Based upon an ethnomusicological virtual ethnography, the work is being constructed in collaboration with musicians linked to the Escritório de Transfusão, headquarters of the Transfusão Noise collective, based in Rio de Janeiro (RJ). Featuring analyses of two virtual performances in dialogue with collaborators, questions regarding the organization, maintenance, aesthetic discourses and relations of space, as well as the collective, are indicated. The theoretical-methodological bases dialogue with the viewpoints of ethnography of music (SEEGER, 2008), ethnography of performance (COHEN, 1993; TURINO, 1999) and perspectives on virtual ethnography (COOLEY et al., 2008; MILLER, 2012).

Keywords: Lo-fi. Home recording. Musical Performance.

Introdução

A presente comunicação é um recorte de minha pesquisa de mestrado em etnomusicologia[1], a

[1] Gabriel é Bacharel em Música Popular pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestrando em Música na área

qual propõe-se a compreender "de dentro" o fazer musical *lo-fi*, abarcado nos movimentos da cultura *Do It Yourself*. O trabalho, uma etnografia virtual etnomusicológica junto a músicos que operam diferentes formas da gravação caseira, acompanha e dialoga com compositores e produtores de gêneros musicais que passam entre o rap, rock alternativo e gospel *lo-fi*, que possuem vínculos com o Escritório da Transfusão, sede do coletivo Transfusão Noise, baseado no Rio de Janeiro (RJ). Abordo neste momento questões que abrem caminho à discussão sobre organização, manutenção, discursos estéticos e relações do espaço, assim como do coletivo. O material baseia-se em análises ocorridas na esfera digital, de duas performances musicais observadas e difundidas em formato *live streaming* através de duas plataformas distintas. São estas as apresentações de Lê Almeida, publicada no YouTube em 17 de abril de 2021, e da banda *Economic Freedom Fighters*, ocorrida em 14 de agosto de 2021 no Instagram.

A temática do *lo-fi* - termo que vem da abreviatura de *low fidelity*, ou baixa fidelidade - está de certa forma presente em minha trajetória desde a segunda metade do meu ensino fundamental, quando tive minhas primeiras experiências com a gravação caseira. Meu interesse pela gravação fez com que me tornasse participante virtual de micro cenas musicais, atendendo a portais na internet como o Soundcloud. Na época ainda desconhecia a nomenclatura, ligando-me mais às sonoridades de subgêneros musicais associados ao rock que aos poucos passaram a fazer parte do meu repertório.

Meu reencontro com o *lo-fi* se deu a partir do meu trabalho de conclusão no Bacharelado em Música Popular, este realizado na UFRGS, em que busquei compreender processos de produção de um "álbum *lo-fi*", resgatando tal prática por ora adormecida durante meus primeiros anos de graduação. Produzindo as músicas sozinho em meu quarto, trouxe a linha de Pesquisa Artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) como inspiração metodológica. Ao final do curso, ingressei no mestrado e realizei uma virada para a Etnomusicologia, passando a reconhecer certos aspectos relativos à minha posição enquanto jovem branco universitário e de classe média. Tais condições são vistas em contraponto a outros músicos jovens operantes das realidades entendidas como *lo-fi*, que por sua vez trabalham nas periferias urbanas brasileiras. A partir disso, recorri a um conhecimento prévio sobre o coletivo Transfusão Noise e alguns de seus líderes, como o músico Lê Almeida.

de concentração Etnomusicologia/Musicologia pela mesma instituição e integrante do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) sob orientação da Profª. Dra. Maria Elizabeth Lucas. Pesquisa financiada pela CAPES.

Enquanto meu universo de pesquisa ainda se encontrava indefinido, uma certa proximidade facilitou o contato virtual com o músico, que colaborou inicialmente ampliando minha rede a outras pessoas.

O Escritório da Transfusão teve sua fundação em agosto de 2013 por Lê Almeida, músico, produtor e artista gráfico. Advindo de Vilar dos Teles (RJ), região metropolitana do Rio de Janeiro, Lê também é responsável pela criação do coletivo Transfusão Noise Records, estabelecido em 2004, "para representar o bom barulho feito entre bandas amigas da Baixada Fluminense", como dito em seu *site*[2]. O local é situado em uma pequena sala comercial nas redondezas da Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro, possui significativa circulação heterogênea de jovens em termos de raça, gênero e classe, e é tido como ponto expressivo e de referência entre músicos praticantes do *lo-fi*. É no Escritório onde são abrigados desde ensaios e gravações de bandas a festas, mantendo o apelido de "clube recreativo" por parte de seus responsáveis, servindo como pólo para gêneros musicais distintos que se assemelham nas características de recursos sonoros em seus processos de gravação.

Surgido como produto da Transfusão Noise, o Escritório traz o intuito de negociar espaços de uma música que foge ao conceito de *mainstream* dentro da cena carioca, criando um movimento de cooperação entre bandas amigas que atuaram como sociedade em seus primeiros anos de vida. Atualmente, tal sociedade é constituída por três pessoas: Lê Almeida, Joab Régis e João Casaes. Além de desempenhar o papel de estúdio de ensaio e gravação, ao passo que promove custos acessíveis à comunidade e oferecendo "a mixagem mais rápida do Rio de Janeiro", o Escritório por muitos anos realizou festas semanais com ou sem bandas. Dessa maneira, propiciou a circulação de músicos oriundos das periferias da capital fluminense, bem como de músicos de variadas regiões do país. A identidade visual do coletivo também ocupa um local de relevância em suas manifestações, sendo vista na colagem visual (bem como pode se ver na figura 1), muitas delas elaboradas com o Escritório a funcionar tal como um atelier.

[2] Transfusão Noise. Disponível em: <https://transfusao.com/sobre/>. Acesso em 18 mar. 2021

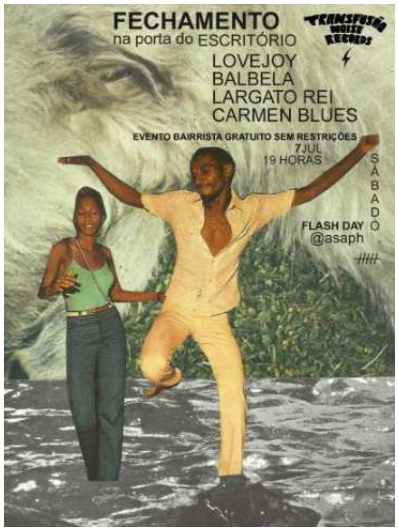


Figura 1: Fechamento na porta do ESCRITÓRIO
Fonte: https://www.facebook.com/escritoriotnr/

Nesta pesquisa etnomusicológica, toma-se como orientação geral a proposta defendida por Anthony Seeger em seu artigo Etnografia da Música (2008). As performances musicais, segundo Seeger, podem ser analisadas a partir de "exame sistemático dos participantes, sua interação, o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento" (SEEGER, 2008, p. 253). Da mesma forma, o autor cita a importância do trânsito do pesquisador em vincular diferentes descrições e o valor da investigação das categorias nativas. O conceito de etnografia da música poderia ser visto, portanto, como uma "abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons" (idem, 2008, p. 239). Outras referências de autores que lidam com a etnografia da performance (COHEN, 1993; TURINO, 1999) se agregam neste trabalho. Tais autores chamam a atenção para a importância de uma contextualização social como base para a investigação etnográfica, dando importância a características cotidianas e à reflexão atenta e contínua sobre a representação etnográfica através de perspectivas dialéticas.

Importante recurso na realização de trabalhos de campo na pandemia de COVID-19, a etnografia virtual tem papel fundamental nesta pesquisa frente às condições sanitárias da conjuntura atual. Sendo meu contato com o Escritório desde sempre apenas virtual, nunca havia visitado o local e nem conhecia seus frequentadores mais assíduos, com meus conhecimentos até então resumidos aos relatos de amigos que lá assistiram a alguma apresentação e às redes sociais do espaço. Dessa maneira, acreditava estar um tanto distante para abordá-los com o objetivo de iniciar uma pesquisa

etnográfica, o que fez com que buscasse uma ponte com minha amiga Daniele, também amiga de Lê.

Na incidência da migração para a investigação online, ao longo do seminário de métodos de pesquisa de campo (2021) foram discutidos e analisados uma série de dilemas refletidos por estudantes tanto do norte, como do sul global, entre eles, por exemplo, questões éticas e metodológicas, sem deixar para trás debates que há décadas estão presentes na etnomusicologia. Uma das contribuições para este trabalho é a monografia de Kiri Miller (2012), com considerações que dão igual importância ao real e virtual a partir da observação participante em território cibernético. Em sua pesquisa, Miller analisa mídias digitais e cultura participativa, tais como fóruns e comunidades relacionadas a jogos de videogame e vídeo-aulas de yoga e música. Seguindo na mesma linha, Cooley, Meizel e Syed (2008) trazem reflexões que asseguram que a atuação na esfera online pode vir a constituir interpretações efetivas mesmo que em suas condições mediadas.

É importante frisar a combinação de ferramentas necessárias para a efetivação da etnografia virtual; essas, por sua vez, pensadas no intuito de adequar tais pontos teóricos à realidade, meios e necessidades dos colaboradores. Beatriz Polivanov (2013) e Débora Lupton (2020) auxiliam pesquisadores que operam em trabalho de campo virtual apresentando ramificações e instruções de técnicas de pesquisa em tais condições. Nesse sentido, foram explorados procedimentos a fim de aproximar o contato e cooperar no alívio de constrangimentos, como também dar seguimento de maneira efetiva nos objetivos da pesquisa. Assim, tenho desdobrado modos de atuação que busquem priorizar os colaboradores.

O Escritório na Pandemia

Durante boa parte da pandemia de COVID-19, o Escritório manteve-se fechado a fim de conter a propagação do Coronavírus. Enquanto a realização de shows em formato presencial não pode ocorrer com a presença de público, os responsáveis pelo local desdobraram-se em encontrar soluções que mantivessem as contas em dia e evitassem o fechamento permanente de sua sede. Em conversa com os interlocutores, tomei conhecimento sobre alguns caminhos que foram seguidos pelos sócios ao longo desses mais de um ano e meio conjecturado pela crise sanitária e distanciamento social. Segundo os músicos, o Escritório ocupa um espaço alugado, tendo ao longo da pandemia negociado financeiramente com seu locatário com o propósito de ambos manterem seus compromissos. Em termos gerais, os geradores de renda até o momento atual são as vendas da Transfusão Noise, que se

concentram em produtos de suas bandas, como camisetas e discos. Outra saída comentada diz respeito a um erro na cobrança feita por parte da empresa local responsável pela distribuição de água. Um valor excessivo foi notado em um de seus balanços, assim gerando crédito para que não houvesse a necessidade de pagamento até certo mês deste ano. [3]

A realização de apresentações virtuais em formato *live* teve grande popularização na pandemia, visto a capacidade de promover encontros dos mais diversos gêneros entre pessoas do mundo inteiro. Para músicos, há casos controversos sobre a sua atividade, visto que sua prática por si só não necessariamente produz renda e pode contemplar perigo sanitário. No Escritório, tal atividade não teria sido tão frequente visto os riscos e gastos necessários para sua execução. No entanto, em abril deste ano os músicos associados conseguiram realizar um show vendido ao SESC.

No dia 17 de Abril de 2021 ocorreu a transmissão de uma performance ao vivo de Lê Almeida e sua banda. A *live* teve como pretexto o lançamento do mais novo disco de Lê, intitulado "Aulas" (Transfusão Noise, 2020)[4]. Promovida pelo Sesc Santana (São Paulo, SP), a apresentação fez parte da programação do #MúsicaNoDeck, tendo o produto audiovisual a duração completa de aproximadamente 47 minutos e repertório baseado na *tracklist* do álbum. A *live* foi filmada inteiramente no Escritório, com direção e edição de dois produtores audiovisuais (Jorge Polo e Ana Luiza dos Santos). Os membros da equipe já são familiares ao coletivo, comumente produzindo outros materiais para o Escritório. Da mesma forma se dá a relação com a elaboração do áudio, captado, mixado e masterizado pelos membros da Transfusão.

Há certo tempo, a plataforma de vídeos YouTube possibilitou a atuação da modalidade de estreias, o que permite ao fornecedor do vídeo programar uma data e hora específica para que seja ocorrida a divulgação em primeira mão em tempo real de seu produto. Dessa maneira, se dispõe de uma contagem regressiva para então dar início à transmissão, que pode ser comentada simultaneamente por qualquer usuário através da barra de *chat* localizada adjacente ao vídeo. Posteriormente, as mensagens ali enviadas ficam salvas caso o proprietário do vídeo assim deseje, de forma que reproduz o momento exato em que foram postadas, de acordo com a progressão do vídeo.

[3] O contexto, segundo os colaboradores, se dá pelo fato de que o Escritório estava há cerca de oito anos respondendo à cota mínima de consumo. Por conta de uma divisão incorreta, perdurou uma cobrança que excedia o valor devido, sendo então revista pelos próprios membros no ano de 2021.

[4] Disponível em <https://transfusaonoiserecords.bandcamp.com/album/aulas> Acesso em 12 ago. 2021

Foi situado nesse contexto que me vi como *lurker* (POLIVANOV, 2013) a presenciar a "estreia" da *live* de Lê Almeida, habilitado com recursos como a pausa e a repetição.

Durante a transmissão observei as reações do público virtual, que em diversos momentos participou comentando, até mesmo antes de iniciar a performance. O ambiente virtual, apesar da abstração gerada apenas pelo apelo visual dos códigos textuais, é ampliado quando somado à música e ao vídeo. Posso dizer que no momento, de certa forma me sentia como se estivesse participando naquela mesma sala visualmente pequena, mas com certo aconchego, complementando o fato de que meus fones se encontravam em um volume significamente alto para o que costumo ouvir.

O vídeo começa com uma rápida ambientação, sendo possível perceber a quantidade de músicos e alguns aspectos do lugar. Chama atenção a silhueta de uma porta ao fundo de um dos planos, utilizada como recurso de *chroma key* para exibir diversas imagens relativas à natureza, tal como um portal para paisagens. Noto que o *chroma* também toma conta de outros espaços da sala, a depender do ângulo mostrado. Outros elementos da sala são colocados como adereço além dos próprios componentes habituais do Escritório, tais quais os pôsteres de shows. Esse é o caso do banheiro, que atrás de Lê orna com o uso de luz vermelha.

> Lê (guitarra e voz); Bigu (baixo e backing vocals); Joab (bateria e backing vocals); João (guitarra). Todos parecem executar muito concentrados seus instrumentos, geralmente olhando para baixo ou de olhos fechados, com exceção do baterista, que varia o olhar entre os tambores e pratos para alguma direção além. São mostrados diversos equipamentos de som espalhados, que preenchem a sala. (...) Os músicos se portam em semicírculo de frente para o baterista. Momentaneamente o baterista Joab aparece na porta do chroma key, como se estivesse fisicamente atrás de seus colegas, o que também ocorre com os outros membros ao serem realizados cortes de câmera. Elogios a isso se dão pelo público. O vídeo também dá uma dimensão interessante do espaço, que me faz refletir como é possível ficarem entre trinta e cinquenta pessoas juntas neste mesmo local. Ao mesmo tempo, potencializa o que foi visto anteriormente em fotografias e em outros vídeos de tempos não-pandêmicos. (D.C. 10/08/21)

A cena dos quatro membros no mesmo plano visual, descrita no diário de campo, se dá conforme o exemplo a seguir (figura 2):



Figura 2: #MúsicaNoDeck com Lê Almeida – Acesso em 05/08/2021
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wF1ZMF4_z0A

Junto à observação da performance, trouxe posteriormente algumas questões aos interlocutores que ajudaram na elucidação de aspectos notados durante o evento musical. Esse é o caso da característica eminente do Escritório direcionada à prática da gravação *lo-fi*, vistos por mim enquanto prospectava através de suas redes nas chamadas "Sessões de Cerão" [5] – sessões ao vivo gravadas e somadas ao registro visual, publicadas no canal do YouTube do Escritório. Dentro disso, tive dúvidas durante a exibição quanto às tecnologias de processamento de áudio utilizadas pelos músicos. Isso pois a estética sonora da banda me passava a impressão de seguir em "direção ao *lo-fi"* antes mesmo de passar pelos equipamentos de gravação. A voz se misturava ao instrumental e a pedais de efeito, de forma que a letra cantada passava por interferência de texturas ruidosas e muito *delay*. Conforme relato, esses aspectos sonoros surgem a partir de uma estética que se desenvolveu ao longo de suas trajetórias. Anteriormente à existência do Escritório, Lê produzia suas músicas na sala de casa. Mudando seu ofício para o Escritório, passou a vivenciar a gravação tal "como um estúdio", explorando mais sonoridades. Nesse sentido, seus registros tornaram-se repletos de *takes* de voz, que na ideia de transpô-las para a performance ao vivo costumam ser combinadas a efeitos de *delay*, resultando em forma aproximada à gravação, mas ao mesmo tempo se abdicando de um certo preciosismo na reprodução da música.

As características constatadas me despertaram a curiosidade quanto a uma outra *live* que

[5] Lê Almeida - Correscondido (Sessões de Cerão do Escritório #4) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=48bqTWREMy0 Acesso em 03/09/21

assisti, dessa vez no Instagram. Protagonizada pela banda Economic Freedom Fighters, a performance ocorreu em 14 de agosto de 2021 no perfil do Escritório e foi divulgada como parte da programação de aniversário de 8 anos do Escritório, nomeada "*preseason sessions*" (sessões de pré-temporada). Identificada como conjunto de *rock negro alternativo*, a banda é formada por três jovens negros da periferia carioca: Davi Hidalgo (guitarra), Guilherme Oliveira (bateria) e Joab Régis (guitarra e voz). Seu nome remete ao homônimo partido de esquerda fundado na África do Sul[6], embora seus integrantes afirmem que a razão de sua escolha "está no mistério" envolvido. Tal "mistério" em parte segue para suas letras, que são cantadas em português. No entanto, a banda vem optando por misturar a voz aos instrumentos em sua gravações e performances ao vivo, as unindo em alturas semelhantes. A razão é trazida pelo membro Joab:

> Escrever pra mim é novo e isso me envergonha um pouco, aí eu prefiro deixar no subentendido (...) estou me flexionando para aumentar aos poucos. Entendo a voz como um instrumento, e um pouco pela insegurança de ser um instrumento novo para mim, eu opto por deixar uma camada abaixo dos outros instrumentos" (D.C. 03/09/21).

A transmissão teve um smartphone como suporte, ao contrário da outra produção, que teria sido mais elaborada graças aos recursos obtidos, se assemelhando a uma gravação de vídeo feita por celular mais processada por fatores terceiros, como a própria plataforma e o sinal da internet – que, por sua vez, manteve os trabalhos sem quedas e interrupções. No papel de mais um internauta, ouço bem os instrumentos, com certa propensão à baixa fidelidade. O menos identificável no conjunto ainda é a voz, por vezes ainda somada a efeitos. Conforme relatado pelos interlocutores, esses atributos se constituem próprios da estética do Escritório. Isso passaria tanto pela ideia da consideração do uso de ferramentas disponíveis em termos de estrutura, como por uma postura de assumir o *lo-fi* de modo a ser parte da performance. Quando a live do Instagram havia sido divulgada, notei também um comunicado de que seria uma "uma live no melhor estilo *lo-fi*", o que foi justificado dentro dessas questões.

Afinidades diversas pairam sobre a música praticada, como longas seções instrumentais que mantém ostinatos que alternam entre variações rítmicas de curta duração. Timbres de guitarra,

[6] "Economic Freedom Fighters é um movimento radical e militante de emancipação econômica, formado no ano de 2013 com o objetivo de reunir ativistas revolucionários, militantes, organizações comunitárias, bem como grupos de lobby sob o guarda-chuva do partido político que busca a luta pela emancipação econômica." Disponível em: <https://effonline.org/about-us/>. Acesso em 05 set. 2021

levadas, melodias também parecem entrar nessa comunhão de eventos atribuídos à identidade do Escritório e da Transfusão Noise. Uma característica pertinente do coletivo é dada à rotatividade de membros entre suas bandas. Em geral, os grupos revezam-se entre si trocando função e instrumento, porém cada projeto tomando um rumo próprio de acordo com a pessoa que assumiria o posto de direção. Fico com alguns questionamentos em torno da construção dessas relações quando ampliadas a um contingente maior de conjuntos do coletivo, visto que apenas dois foram vistos até então, e, devido à pandemia, vários outros grupos pararam suas atividades ou até mesmo deixaram de existir.

Reflexões Finais

Ao cruzar relatos trazidos por alguns de seus integrantes com as performances assistidas, me questiono sobre as diversas formas e marcas estéticas do artesanato musical *lo-fi* assumidas pelo Escritório e a Transfusão Noise, ao passo que se desenvolveram realizando produções caseiras surgidas da necessidade e carência de apetrechos tecnológicos. Ainda assim, não é somente na esfera dos registros sonoros que o *lo-fi* poderia ser encontrado. Em análise a performances musicais realizada no Escritório e difundidas virtualmente em formato *live streaming*, percebem-se outros elementos incorporados à produção que ultrapassam certos limites fonográficos. Há possibilidades de se deparar com o *lo-fi* na música, som, ruídos, manipulação sonora, instrumentos e equipamentos. O Escritório parece referenciar o *lo-fi* ao ponto em que une perspectivas com o objetivo de trazer visibilidade a trabalhos que lidam com perspectivas interessantes do faça-você-mesmo, da mesma forma que aparenta constituir e apresentar múltiplas formas deste.

O aprofundamento nas observações traz questões não somente sobre as escolhas estéticas que se efetuam musicalmente no Escritório, como em relação às diversas variáveis que condicionam caminhos até a prática e a manipulação de tecnologias de gravação, sugerindo a combinação com o diálogo com os interlocutores como ponto chave para uma melhor compreensão destes aspectos. As performances da banda de Lê Almeida e da Economic Freedom Fighters, podem trazer certas noções de redes entrecruzadas pelas pessoas que promovem a manutenção deste centro dedicado à música independente, bem como expressar caminhos do *lo-fi* que ultrapassam apenas o registro de *singles*, EPs e álbuns.

Atualmente, a retomada de atividades no Escritório vem se iniciando a partir de "nano eventos", como a *live* da Economic Freedom Fighters. Joab diz que visa o momento atual de

vacinação como oportuno para pôr em prática a realização de ensaios e gravações com um número totalmente reduzido e controlado de pessoas vacinadas, com apresentação da carteira de vacinação. Durante a live, nos momentos de conversa com o público, o músico falou sobre a situação atual e a falta de atividades, convidando a quem assistia para essa retomada. Vejo como importante essa negociação por parte do Escritório no intuito de manter-se funcionando de maneira responsável.

Referências

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

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.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación Artística en Música:* Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, 2014.

LUPTON, Deborah. Doing fieldwork in a pandemic. 2020. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/edit ?ts=5e88ae0a#

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

MÚSICANODECK com Lê Almeida. Live Streaming. Sesc Santana. 1 vídeo (47 min.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wF1ZMF4_z0A

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

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

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

ESPETÁCULO DE SOMBRAS E TRABALHO ACÚSTICO: UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA ANALÍTICA

GT "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Priscilla Paraiso Pessôa (PPGAC-UFRJ)
prisparaiso@hotmail.com

Resumo: Este trabalho pretende ser o início do desenvolvimento de um modelo de análise para os espetáculos de teatro de sombras contemporâneo e a relação dos sons com os demais campos de sentido nesse tipo de espetáculo. Faremos isso a partir do diálogo da etnomusicologia com a etnocenologia e os estudos da *performance*, abordando o conceito de trabalho acústico de Samuel Araújo (1992-93), questões sobre música e trabalho, os conceitos de capital de Pierre Bourdieu (1986) e o modelo de análise de Alan Merriam (1964).
Palavras-chave: Teatro de Sombras. Etnomusicologia. Etnocenologia.

Shadow puppet theater and acoustic labor: a proposal for analytical methodology

Abstract: This paper intends to be the beginning of the development of an analysis model for the contemporary shadow puppet theater and the relationship of sounds with other fields of meaning in this type of art. We will do this from the dialogue of ethnomusicology with ethnocenology along with performance studies, approaching the concept of acoustic labor by Samuel Araújo (1992-93), questions about music and work, Bourdieu's (1986) concepts of capital and Alan Merriam's (1964) model of analysis.

Keywords: Shadow puppet theater. Etnomusicology. Etnocenology.

Introdução

Este trabalho pretende estabelecer uma base teórica para o processo de análise de espetáculos de teatro de sombras contemporâneo[1] e a relação dos sons com os demais campos de sentido nesse tipo de espetáculo. Enquanto autora do trabalho, sou integrante e fundadora de um dos coletivos dessa linguagem teatral. É a partir da minha experiência e, também, da experiência do referido grupo que se realizará a interlocução futura com as demais companhias

[1] O "teatro de sombras contemporâneo" é um conceito desenvolvido por Fabrizio Montecchi sobre as novas possibilidades do teatro de sombras que surgiram por volta dos anos de 1970/80, a partir dos experimentos dele no Teatro Doce Vitta com lâmpadas halógenas. Esse termo é usado para diferenciá-lo dos "teatros de sombra tradicionais", que possuem técnicas específicas, assim como diferentes significados e modos de fazer relacionados a cada cultura e tradição. Já o que se entende por "teatro de sombras contemporâneo" abarca um fazer teatral de diversos países e regiões, cada qual com suas singularidades também, mas que possuem certas características gerais comuns, fazendo com que todos possam compartilhar o termo . As principais características do teatro de sombras contemporâneo são: a) a possibilidade de utilizar a tridimensionalidade nas sombras; b) a projeção poder ser feita de diversos locais em relação à tela e não apenas próximo a ela; c) a mobilidade das luzes, que passam a ser uma das ferramentas principais de manipulação, em vez de apenas as silhuetas; e d) as variações das próprias telas de projeção, que podem variar em formatos e mobilidades.

em que será aplicado o modelo de análise aqui proposto. Farei isso a partir do diálogo da etnomusicologia com a etnocenologia, abordando o conceito de trabalho acústico de Samuel Araújo (1992-93), questões sobre música e trabalho, conceitos de capital de Pierre Bourdieu (1986) e o modelo de análise de Alan Merriam (1964).

O que vemos atualmente no teatro de sombras contemporâneo são narrativas pouco *textocentradas*, baseadas em imagens e sons, diferente de algumas outras formas de teatro. Sendo assim as sonoridades cênicas e o trabalho acústico como um todo são centrais para o desenvolvimento das dramaturgias.

A sonoridade cênica aqui estudada é principalmente aquela feita com intuito estético e criada para tal propósito. Em outras palavras, é aquilo que podemos também chamar de "música", ou como Samuel Araújo (1992-93) nos sugere, trabalho acústico. Esta sugestão tem como perspectiva a descolonização, visto que muitas sociedades não chamam suas manifestações sonoras de música e que tendemos a validar como música aquilo que se aproxima de um padrão europeu musical e suas características, muitas vezes não reconhecendo parâmetros distintos dessa prática ocidental e que, por isso, acabam passando despercebidos. Acredito que a reflexão sobre trabalho acústico aponta algumas convergências salutares para se pensar as sonoridades no teatro de sombras contemporâneo do ponto de vista etnomusicológico, como enumerado a seguir:

1 – É um termo que faz mais sentido para a etnomusicologia por ser uma disciplina que pretende estudar seu fenômeno como cultura, enquanto política, social e historicamente em contextos particulares. Ao dialogar com os grupos que fazem teatro de sombras contemporâneo, terei que compreender quais aspectos/quais fragmentos das sonoridades cênicas para eles são entendidas como música e quais talvez não o sejam. Há quem entenda que toda sonoridade cênica seja música, mas também existe quem compreenda sonoplastia, trilha sonora, texto falado, ruídos corporais como categorias distintas.

2 – Traz a palavra "trabalho" no termo, que remete às teorias marxistas. Ou seja, compreender a elaboração e fruição das sonoridades cênicas como "dispêndio de energia humana em fenômenos acústicos" (ARAÚJO, 1992-93, p. 30), tanto "energia biológica" na produção e propagação de energia vibratória e sua recepção através do aparelho auditivo quanto "energia sensível", ou seja, como cada um percebe o som ou como ele afeta os indivíduos para além do físico. Por último e não menos importante, existe a noção de que como "qualquer outra forma de trabalho, compreende uma noção de valor (diferenciada no tempo e no espaço) e pode envolver secundariamente conceitos que emergem da produção de valor em condições históricas dadas" (ARAÚJO, 1992-93, p. 30). Essa noção de valor tanto simbólico como

material será de grande importância para esse trabalho, como veremos mais adiante, pois o modelo de análise proposto leva em consideração a totalidade da vida social do trabalho acústico envolvido.

O texto teatral, nesse contexto, faz parte da sonoridade cênica, sendo assim integrante do trabalho acústico. Usaremos, então, o conceito de trabalho acústico como um universo que abarca todas as possibilidades de sonoridades cênicas, inclusive a "música" como uma de suas manifestações.

Diálogos com a etnocenologia

O Brasil é um dos polos de desenvolvimento da etnocenologia, disciplina que tem relação muito estreita com a etnomusicologia, pois trata-se também de uma etnociência voltada para as narrativas da alteridade, em que os saberes e fazeres culturais, na sua pluralidade, são reconhecidos por suas falas internas, formuladas pelos próprios fazedores. Assim como a etnomusicologia, a etnocenologia considera a alteridade como um estado de orientação constante nas suas premissas ideológicas e não prevê classificações ou categorizações fixas de objetos. Admite um estado relacional e dialógico do universo de estudo com o pesquisador, distanciando-se da universalização de conceitos e práticas levando em consideração a variabilidade humana no espaço e no tempo. Dessa maneira, rompe a dicotomia de pesquisador e pesquisado tornando todos os participantes de uma pesquisa agentes e interlocutores no processo de percepção e de produção de material de saberes sobre o evento espetacular em questão

Armindo Bião organiza os "objetos espetaculares" da etnocenologia em três subgrupos: espetáculos propriamente ditos (as diversas artes do espetáculo como a dança, a ópera, o folguedo popular, dentre outros); ritos espetaculares (aqueles que podem ser percebidos de fora como espetaculares, mas que prescindem de espectadores para acontecer como, por exemplo, os rituais religiosos e políticos); e ritos cotidianos, ou seja, os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos espetaculares dependendo do ponto de vista de um espectador, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um determinado grupo.

É interessante para este trabalho enxergar os ritos cotidianos, como chama Bião, enquanto potencialmente espetaculares e possíveis de serem estudados a partir de uma visão estética e política.

A dimensão voltada para o fazer artístico, para o fazer sonoro, converge muito com o conceito de trabalho acústico já aqui discutido, uma vez que este prevê em sua etimologia o

fazer, o dispêndio de energia, a experiência fazedora. Temos a intenção de partir do "mundo sonoro" – trabalho acústico – dos espetáculos teatrais de animação para analisarmos o seu entorno, a sua construção social, cênica e simbólica. Assim, serão investigadas as interações entre experimentação sonora e distintas áreas da criação artística do teatro de sombras.

Breve relato de experiências

A companhia à qual pertenço se chama Coletivo Paraiso Cênico, um coletivo familiar que foi fundado em 2019 por mim, minha irmã, Sabrina Paraiso, e nossa mãe, Márcia Paraiso, na cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro. Em janeiro de 2019, o coletivo nasceu oficialmente com a elaboração da peça *Entre Nuvens e Ladrilhos* e sua estreia em outubro, passando pelo 4º Festival Literário Infantojuvenil de Niterói, 13ª mostra de teatro infantil da ATACEN (Associação dos Trabalhadores em Artes Cênicas de Niterói) e finalizando o ano com temporada na Scuola Di Cultura. Além desse primeiro espetáculo, em 2019 também ministramos algumas oficinas de teatro de sombras. No entanto, logo no início de 2020 fomos assoladas pela pandemia de COVID-19 e o coletivo recém-criado se viu diante de cancelamentos de temporadas e oficinas, como tantos artistas.

Passamos a morar todas juntas na mesma casa desde o início da quarentena, por motivos pessoais. Nesta casa existe um espaço destinado a ensaios e apresentações, que foi inaugurado para o público recentemente, em setembro de 2021, através de um novo espetáculo do Coletivo com incentivo do edital municipal de retomada cultural de Niterói. Nós nos inscrevemos em todos os editais lançados em nosso município, que, neste período, foi um grande incentivador às classes artísticas da cidade. Desenvolvemos inúmeras ações virtuais tanto pedagógicas quanto artísticas, utilizando os *sites* de redes sociais, principalmente o *Instagram*, para divulgar nosso trabalho e manter vivo o coletivo. Isso fez com que o projeto atingisse pessoas de outros estados e crescesse bastante em relação à abrangência de seu trabalho. Chegamos a elaborar e apresentar um *espetacuLive* – espetáculo de teatro de sombras contemporâneo pensado para ser apresentado e transmitido de forma síncrona para o público *online* – chamado *CantaSombras*. Sua narrativa se baseia na contação de histórias populares brasileiras e na "cantação" de canções em sua maioria de domínio público. Deste trabalho elaboramos um *e-book* com as músicas e silhuetas do espetáculo para que tanto crianças e suas famílias quanto educadores ou demais interessados pudessem ter um material que ajudasse e ensinasse a fazer teatro de sombras em casa. Também neste período, participamos de três congressos acadêmicos com nossas pesquisas artísticas e teóricas sobre teatro de sombras, suas imagens e sonoridades, visto que as integrantes do coletivo são também estudantes de graduação e pós-graduação em áreas

artísticas. Criamos, no fim de 2020, o espetáculo chamado *Planeta Filha* a pedido do SESC-Rio por um trabalho inédito (e que já estávamos com intuito de elaborar) para ser transmitido pelo canal do *Youtube* da instituição.

Como podemos observar neste breve relato ilustrativo, nosso trabalho artístico, seja musical, teatral ou plástico, se mistura com demandas institucionais, nossas relações pessoais e é possível devido ao nosso privilégio de ter uma casa onde há um espaço para experimentações, criações, investigações e apresentações artísticas. Tendo em vista essas relações – pessoais, familiares, institucionais, financeiras –, foi feita a elaboração do método de análise como mostro a seguir, pois, assim como o nosso coletivo, as outras companhias de teatro de sombras também têm seus fazeres artísticos atravessados por essas multicamadas.

A proposta metodológica de análise

Eu seu livro *The Antropology of music* (1964) Alan Merriam afirma ser importante entender que a música envolve não somente o som, mas o comportamento humano que é pré-requisito para produzir esse som musical e para se compreender um produto artístico precisamos levar em consideração os comportamentos humanos que levaram a esse fazer artístico.

Alan Merriam elabora, então, um modelo de análise que, segundo Tim Rice (1987), tem muito êxito para os estudos devido a sua vantajosa simplicidade que consegue abarcar diversos trabalhos, sendo utilizado até hoje no campo da etnomusicologia. Rice fala que, por ser um método com três níveis analíticos é, portanto, fácil de memorizar, assim como o método é relativamente completo e inclusivo, cobrindo muitas possibilidades dentro da área, também é bastante convincente, uma vez que esses níveis analíticos se interrelacionam (RICE, 1987, p. 470). Os níveis de análise seriam a conceitualização sobre música, comportamentos em relação à música e o som musical propriamente dito. Tim Rice (1987) faz um diagrama desse modelo de análise, conforme mostra a imagem a seguir.

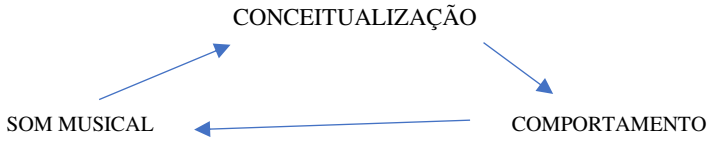


Figura 1: Modelo de Merriam por Tim Rice
Fonte: Rice (1987, p. 470)

Este modelo vai ao encontro do conceito de trabalho acústico, uma vez que entende que o fazer sonoro necessita do emprego do trabalho humano para ser realizado, assim como prevê uma não hierarquização dos fazeres sonoros ao redor do mundo.

Utilizarei esse modelo no meu trabalho doutoral, pois acredito que, para compreender a relação entre o trabalho acústico, as imagens e demais áreas artísticas dos espetáculos de teatro de sombras que pretendo investigar precisarei, também, de três níveis de análise que se relacionam. O primeiro deles é a relação que existe entre as pessoas dos grupos ou coletivos e desses coletivos com o exterior, ou seja, as instituições e as políticas culturais e econômicas que viabilizam ou não a existência desses grupos enquanto microterritório de produção artística. O segundo nível diz respeito a como se dá o processo de construção e composição dos espetáculos desses grupos, quanto tempo existe ou existiu para elaboração dos espetáculos, a pessoa responsável pelo trabalho acústico faz parte de todo o processo de ensaio? Essa pessoa (ou pessoas) integra(m) o coletivo ou a companhia teatral ou são contratadas para prestar um serviço? Existe a possibilidade de contar com músicos tocando ao vivo ou as sonoridades são previamente gravadas? E, por fim, o terceiro nível se relaciona ao espetáculo em si, o produto artístico final que denominamos teatro de sombras contemporâneo, e como ocorre a sinestesia dos sons com os demais elementos no momento da apresentação tanto para quem está fazendo o espetáculo como para quem é espectador.

Esses três níveis de análise – ou, como também posso dizer, esses três espaços – serão entendidos dentro da perspectiva analítica de Bião (2011), como ritos cotidianos, ritos espetaculares, e espetáculos em si.

Abaixo, temos uma figura que demonstra graficamente esse modelo que usa como base Merriam (1964) e Bião (2011).

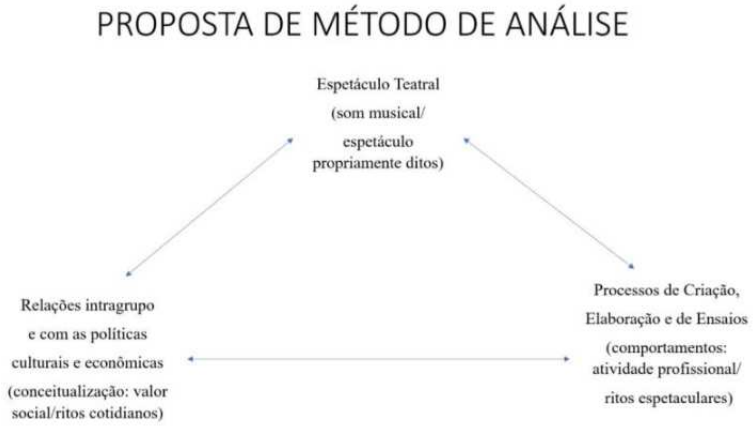


Figura 2: Proposta de método de análise dos coletivos teatrais
Fonte: Produzido pela autora

Neste gráfico, utilizo setas de via dupla, pois acredito em um fluxo dialógico e dialético onde cada espaço interfere e retroalimenta o outro, transformando-se e afetando-se mútua e multiplamente.

Temos, então, os espetáculos em si, enquanto resultado artístico, plurissensorial e sinestésico. Também temos as companhias e os coletivos que desenvolvem os espetáculos enquanto espaços em que se pode observar as relações micropolíticas interacionais e tensionais, que dialogam com as políticas culturais e econômicas para a sobrevivência, manutenção e criação. E, ainda, temos o processo de elaboração dos espetáculos dentro dessas companhias, a criação da dramaturgia, elaboração das cenas, desenvolvimento das sonoridades, processos de ensaio. Todos esses campos estão intimamente interligados, afetando todos no resultado cênico do qual o público pode participar enquanto espectador.

Entendo que nas "relações intragrupos e com as políticas culturais e econômicas" também seja necessário estudar os *comportamentos*, mas nessa categoria o interesse maior é realizar a investigação a partir do prisma do valor social que é dado internamente nos coletivos para o trabalho acústico e demais demandas, ou seja, como esses microterritórios políticos valoram e conceituam o que é ou não importante, o que é ou não válido para sua existência artística. Em paralelo, entender como se dá essa valoração da sociedade em relação aos grupos teatrais. Por isso estaria dentro da parte de *conceitualização*. Nos "processos de criação, elaboração e de ensaios", por exemplo, também seria necessário abordar a *conceitualização*, porém o interesse maior, nesse caso, seria a dinâmica do trabalho interno dos grupos, como se dão os *comportamentos* para a realização das atividades profissional e artística das pessoas envolvidas em cada espetáculo, fazendo ou não parte do coletivo ou companhia. No espetáculo propriamente dito, podemos enxergar os *comportamentos* e, às vezes, perceber que a *conceitualização* também está presente, mas, nesse aspecto, o que mais interessa é a análise estética de como ocorre a junção do trabalho acústico com as demais manifestações artísticas no espetáculo de sombras. Enfim, cada categoria possui as três incluídas, sendo uma delas a principal em relação ao ponto de vista em que será analisada. Trata-se apenas de uma proposta inicial para contribuir com as análises a serem realizadas no trabalho doutoral, podendo ainda haver acréscimos e modificações, mas que parece ser um ótimo ponto de partida.

Esse é um dos enfoques analíticos que pretendo mobilizar no trabalho doutoral e que começo a esboçar nesta comunicação. Pierre Bourdieu em *As formas do capital* (1986), elaborou uma conceituação de três tipos de capital em que mostra claramente que a arte em nossa sociedade capitalista tem valor de troca. Ao utilizar as concepções de Bourdieu, o termo "trabalho acústico" faz ainda mais sentido, uma vez que, para ele, capital é trabalho acumulado

e sinônimo de poder, sendo que tanto em sua forma objetificada quanto na forma incorporada leva tempo para acumular.

O capital possui a capacidade de produzir lucros, assim como de se reproduzir em uma tendência a persistir sua existência. A estrutura da distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital representa a estrutura imanente do mundo social, isto é, o conjunto de restrições inscritas na própria realidade desse mundo, que regem o seu funcionamento de forma durável, determinando as chances de sucesso das práticas. As práticas aqui estudadas são as que chamamos de artísticas em nossa sociedade. Mesmo que pareçam "sem propósito" e de valor inestimável, segundo o autor, também têm o seu preço e a capacidade de se converter em capital econômico, pois possuem valor de troca, ainda que sejam, em princípio, capital cultural.

Os valores do capital social e do capital cultural relacionados ao teatro de sombras, ao trabalho acústico, aos grupos teatrais e a suas produções artísticas em nossa sociedade estão diretamente ligados ao quanto de capital econômico eles conseguem ou não para realizar suas atividades. E esse capital econômico pode influenciar diretamente no resultado artístico das companhias e nos seus processos de ensaio e criação. Assim como o sucesso ou grande valoração de um espetáculo pode influenciar no quanto as companhias passam a ser prestigiadas, modificando seu capital social, cultural e econômico. Ou seja, a estética, a ética, a política e a economia estão intrinsecamente emaranhadas e embricadas.

Considerações finais

Este trabalho é o início da elaboração de um método de análise para os espetáculos teatrais de teatro de sombras contemporâneo que leva em consideração não só o som ou a arte enquanto produtos finais, mas os processos que os fizeram chegar até lá. Além disso, se atenta a como esses processos influenciam e são influenciados pelas relações intragrupos e com as políticas econômicas e culturais.

Para que o trabalho reverbere em iniciativas futuras, é interessante fazer as seguintes perguntas. Como grupos não remunerados conseguem permanecer ativos no Brasil e por quais motivos continuam o seu fazer artístico sem remuneração? Quais capitais sociais e culturais estão aí presentes? Será que um teatro de sombras que se utiliza do trabalho acústico como uma das principais ferramentas dramatúrgicas e sensoriais cria no espectador sensações sinestésicas? Será que essas sensações estimulam lúdica e artisticamente a criatividade? Estes são alguns encaminhamentos possíveis para novas investigações.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. *Revista Brasileira de Música***,** Rio de Janeiro, v. 20**,** p. 25-31, 1992-1993.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, 2011.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, John (org**.**). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York : Greenwood, 1986.

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music**.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

RICE, Timothy. Towards the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 31, n. 3, p. 469-488, 1987.

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MÚSICA DE CÂMARA NO RIO DE JANEIRO: CRIAÇÃO E *PERFORMANCE*

GT "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Marina Spoladore (Universidade de Aveiro)
spoladore.unirio@gmail.com
José Batista Jr (Universidade de Aveiro)
josebatistajunior@gmail.com

Resumo: O presente relato de experiência aborda a criação de um trio com clarinete, violino e piano na cidade do Rio de Janeiro e discorre também sobre o registro fonográfico de seu primeiro CD, em conjunto com cinco compositores residentes, à época, na referida cidade. O Trio Paineiras foi criado em 2014 com o objetivo de explorar o repertório escrito para a formação e fomentar a produção de novas obras brasileiras, e desde então vem buscando a sua consolidação por meio da interação compositor-performer. Partindo de uma breve introdução, em que é apresentada uma conceituação e contextualização da música de câmara, o texto se desenvolve em quatro tópicos: primeiramente, abordamos aspectos do surgimento e estabelecimento dessa formação na música de concerto. Em seguida, traçamos um panorama da música de câmara no Rio de Janeiro. Na terceira parte, listamos composições brasileiras para trio com violino, clarinete e piano e citamos os grupos dessa formação atuantes no Brasil. Por último, apresentamos o projeto de criação, registro e performance do CD "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje".
Palavras-chave: Música de câmara. Música brasileira. Trio Paineiras.

Chamber music in Rio de Janeiro: creation and performance

Abstract: The present experience report approaches the creation of a clarinet-violin-piano trio in the city of Rio de Janeiro and also discourses about the phonographic register of its first CD, produced together with five composers, at that time, living in the referred city. Trio Paineiras was created in 2014 with the goal of exploring the repertoire written for clarinet trio and promoting new Brazilian works, and since then seeks its consolidation through composer-performer interaction. Starting with a brief introduction, in which is presented a conceptualization and a contextualization of chamber music, the text is developed in four topics. First, we approach aspects of the arising and settlement of this setting in classical music. After that, we trace an overview of chamber music in Rio de Janeiro. In the third section, we list compositions for trio with violin, clarinet and piano, and name the ensembles with this instrumental setting in Brazil. At last, we present the project of creation, registration and performance of the CD "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje".
Keywords: Chamber music. Brazilian music. Trio Paineiras.

Prelúdio

O termo música de câmara é atribuído pela primeira vez em meados do século XVI. Em sua *L`Antica Musica*[1] [Roma: 1555], Nicola Vicentino "afirmou que a música de câmara (o *madrigal* italiano e a *chanson* francesa) tinha sutilezas de expressão musical evitadas na música sacra[2]" (BARON, 1998, p. 1). Embora esse seja considerado o primeiro registro do termo música de câmara, o fazer musical camerístico remonta a tempos anteriores, com diversas imprecisões de datas. Tal prática está essencialmente separada dos rituais litúrgicos e dramaturgia, sendo destinada a ambientes domésticos e pequenas formações. Campanhã e Torchia (1978), descrevem que, na antiguidade, em I a.C., a prática camerística vocal e instrumental estava inserida na educação dos jovens e fazia parte de rituais aristocráticos do império romano.

Importante delimitar tais conceitos e registros à música de concerto ocidental Europeia e suas variadas ramificações. John Baron (1998) conceitua e aponta características da música de câmara, a citar:

> 1) Música de câmara é música instrumental; 2) Música de câmara é música de conjunto, ou seja, música para dois ou mais intérpretes; 3) Música de câmara é solista, ou seja, dois músicos não tocam a mesma música (partes) ao mesmo tempo; 4) O propósito da música é estabelecer um conjunto sério, não a exibição virtuosística de um membro do conjunto (embora este último, muitas vezes, se insira na música de câmara); e 5) A principal característica de qualquer música de câmara é a sua intimidade, explícita ou implícita (BARON, 1998, p. 6)[3].

A música de câmara, tal qual a conhecemos hoje, estabeleceu-se a partir do século XVII. Neste relato de experiência, tratamos de uma formação relativamente nova (violino, clarinete e piano) e consolidada apenas no século XX, acompanhada pelo surgimento de formações mistas

[1] As traduções apresentadas ao longo do texto são de responsabilidade do/da autor/a.
[2] "Nicola Vicentino, the first to mention the term (in his *L'Antica Musica* [Rome: 1555]), stated that chamber music (the Italian madrigal and French chanson) had subtleties of musical expression avoided in church music"
[3] "1) Chamber music is instrumental music. 2) chamber music is ensemble music, i.e., music for two or more performances. 3) chamber music is solistic, i.e., no two players play the same music at the same time. 4) The purpose of music is to provide serious ensemble, not the virtuosic display of one member of the ensemble (though the latter often intrudes in chamber music). 5) The core feature of any chamber music is its overt or implied intimacy".

não convencionais do mesmo período, e que no século XXI foram ampliadas e diversificadas, em especial pelo uso das novas tecnologias.

Partindo dessa contextualização, desenvolvemos o presente relato em quatro partes: 1) Trio - violino, clarinete e piano; 2) Música de câmara no Rio de Janeiro: existência e resistência; 3) Música brasileira para Trio; e 4) Projeto "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje". Abordamos nesses tópicos uma reflexão sobre a criação e permanência dos grupos camerísticos no Rio de Janeiro, a partir da nossa própria experiência e discorremos sobre as relações pessoais construídas e intensificadas ao longo do projeto e suas influências no processo de gravação do primeiro registro fonográfico do trio.

Trio - violino, clarinete e piano

A formação camerística que inclui clarinete, um instrumento de corda e o piano tem entre suas primeiras referências o trio *Kegelstatt*, K. 498 (1786), de W. A. Mozart, escrito para clarinete, viola e piano. Tal obra é considerada emblemática para o repertório camerístico da viola e do clarinete, seguida dos trios *Märchenerzählunge* op. 32 (1853), de Robert Schumann, e *8 Stücke*, op. 83 (1910), de Max Bruch.

A segunda formação representativa que inclui clarinete e cordas é o trio com clarinete, violoncelo e piano. Igualmente estabelecida, tem no *Trio* op. 11 (1797) de L. v. Beethoven seu marco inicial e, posteriormente, o *Trio* op. 114 de J. Brahms, escrito em 1891.

Somente no final do século XIX, encontramos os primeiros registros de obras escritas para violino, clarinete e piano. A primeira composição mais representativa para a formação surge em 1919, com a suíte *L'Histoire du soldat* de Igor Stravinsky, escrita a partir de uma composição homônima, de 1918, para grupo de câmara e narrador. Ainda na primeira metade do século XX, outros compositores como Alban Berg, Aram Khachaturian, Darius Milhaud, Charles Ives e Béla Bartók dedicaram obras à formação.

Música de câmara no Rio de Janeiro: existência e resistência

No contexto carioca da música de concerto, instrumentistas costumam integrar diversos grupos de câmara simultaneamente, investindo em diferentes frentes de trabalho. Possíveis justificativas para essa tendência são: a carência de espaços para realizar concertos, após o fechamento, na última década, de salas de pequeno e médio porte[4] e da interrupção das séries de concerto mais tradicionais[5]; a baixa (ou nenhuma) remuneração oferecida pelos espaços vigentes; pouca experiência por parte dos/das musicistas na elaboração de projetos. Diante desses fatores, pertencer a vários grupos camerísticos parece ser uma saída para garantir mais oportunidades de trabalho.

Paralelamente, tais obstáculos favorecem o surgimento e a continuidade de grupos camerísticos que não dependam financeiramente de tal atividade. Um aspecto comum entre cameristas atuantes no Rio de Janeiro é o fato de serem vinculados/as às instituições de ensino, como professores/as ou funcionários/as, de universidades ou de orquestras sinfônicas ativas na cidade.

Os aspectos abordados acima, ao nosso ver, estão diretamente relacionados à continuidade dos diversos trabalhos camerísticos no Rio de Janeiro. Iniciar e manter um trabalho camerístico requer competências não adquiridas nos currículos universitários tradicionais (como elaboração de projetos, produção geral ou uso de recursos tecnológicos para divulgação do trabalho) e demanda recursos materiais nem sempre disponíveis (como acesso a instrumentos e partituras, locais de ensaios, entre outros), fatores que desencorajam instrumentistas a se dedicar a tais iniciativas.

Música brasileira para trio

Desde 2014, realizamos um contínuo levantamento de obras e discos gravados para trio com violino, clarinete e piano na música brasileira. Ainda que se trate de um pequeno universo

[4] Destacamos entre elas o Espaço Cultural FINEP, o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, o auditório do IBAM, o auditório da Cultura Hispânica e o Estúdio Sinfônico Maestro Alceo Bocchino.
[5] Série "Concertos FINEP", Série Música no Fórum, Programa Sala de Concerto, entre outras.

de obras, a sua catalogação nos permite elaborar projetos, repertórios para concertos e conhecer as particularidades da escrita brasileira nesta formação. O levantamento inclui sites e locais como: IMSLP, Sesc partituras, Academia Brasileira de Música, Música Brasilis, Instituto Piano Brasileiro, Biblioteca Nacional, acervos pessoais, discos em plataformas de *streaming*, além de buscas em canais de vídeos disponíveis na rede.

Dentre as peças contidas na listagem, algumas se encontram em bibliotecas ou são citadas em trabalhos acadêmicos. Encontramos 27 composições[6], escritas entre 1989 e 2017.

	COMPOSITOR	ANO	PEÇA	FORMAÇÃO	OBSERVAÇÕES
1	José Alberto Kaplan	1989	Tríptico Nordestino	Vl, Cl, Pn	Data imprecisa
2	Dimitri Cervo	1995	Abertura e Toccata	Vl, Cl, Pn	Original para Fl, Vl e Pn
3	Ernest Mahle	1998	Trio (1998)	Vl, Cl, Pn	
4	Silvio Ferraz	2002	Garganta do Gritador	Vl, Cl, Pn	
5	Harry Crow	2006	Paisagens de inverno	Vl, Cl, Pn	
6	Marlos Nobre	2008	Mandala	Vl, Cl, Pn	
7	Harry Crow	2009	Flora Atlântica II	Vl, Cl, Pn	
8	Emanuel Cordeiro	2009	Casa Assombrada	Vl, Cl, Pn	
9	Altino Pimenta	2011	Suíte Funcional	Vl, Cl, Pn	
10	Wilson Fonseca	2011	Lundu	Vl, Cl, Pn	
11	José Orlando Alves	2012	Fragmenti	Vl, Cl, Pn	
12	Caio Sena	2012	As we walk	Vl, Cl, Pn	
13	Sérgio Roberto de Oliveira	2012	Leme	Vl, Cl, Pn	
14	Marcos Lucas	2012	Gnusianas N. 2	Vl, Cl, Pn	
15	Ronaldo Miranda	2013	Seis Fragmentos Sobre um Inverno Solar	Vl, Cl, Pn	
16	Liduino Pitombeira	2014	Brasiliana	Vl, Cl, Pn	Dedicada ao Trio Paineiras
17	Eduardo Heringer	2014	Um Monótono Cetáceo	Vl, Cl, Pn	Dedicada ao Trio Paineiras
18	Rami Levin	2015	Asas	Vl, Cl, Pn	Dedicada ao Trio Paineiras
19	Liduíno Pitombeira	2015	Paineiras	Vl/Vla, Cl/Clbx, Pn*	Dedicada ao Trio Paineiras

[6] Pelo fato do clarinetista e do violinista do Trio Paineiras tocarem, respectivamente, clarinete baixo e viola, algumas obras dedicadas ao grupo foram escritas para esses instrumentos, como mostram as peças assinaladas na tabela 1.

20	Sérgio Roberto de Oliveira	2015	Paineiras (Barriguda)	Vla, Clbx, Pn*	Dedicada ao Trio Paineiras
21	Pauxy Gentil-Nunes	2015	Tríptico	Vl, Clbx, Pn*	Dedicada ao Trio Paineiras
22	Marcos Lucas	2015	Três Telas de W.M. Tuner	Vl/Vla, Cl/Clbx, Pn*	Dedicada ao Trio Paineiras
23	Luiz Pardal	2015	Suíte Arcortrio	Vl, Cl, Pn	
24	Luiz Pardal	2015	Suíte Waldemar	Vl, Cl, Pn	
25	Marcos Cohen	2015	Lundu	Vl, Cl, Pn	
26	Caio Sena	2017	"05:35"	Vl, Cl, Pn	Dedicada ao Trio Paineiras
27	Alexandre Schubert	2017	Cristais	Vla, Clbx, Pn*	Dedicada ao Trio Paineiras

Tabela 1: Levantamento de obras

Com relação à pesquisa dos grupos com essa formação no Brasil, considerando apenas aqueles que possuem discos gravados, citamos como pioneiro o *Arcortrio*, fundado em 2000 em Belém, pelo clarinetista Marcos Cohen, o violinista Celson Gomes e a pianista Cíntia Vidigal. O disco "Música Brasileira para Clarineta, Violino e Piano[7]" foi gravado no ano de 2011 e buscou traçar um panorama da produção composicional no país no final do Século XX e início do XXI, com obras de Luiz Pardal, Ernst Mahle, Dimitri Cervo, Marcos Cohen, Wilson Fonseca, Altino Pimenta, e arranjos de Barry Ford.



Figura 1: Capa do disco "Música Brasileira para Clarineta, Violino e Piano" (2012)
Fonte: Acervo pessoal do autor

[7] Disponível em: https://open.spotify.com/album/5zdXGBqOGXHvBlUbhlfFCR?si=P5_wopdyQ0aTwsqAFh4MCQ&dl_branch=1

O segundo grupo é o *Trio Tokeshi Rosas Bazarian*, formado pela violinista Eliane Tokeshi, o clarinetista Giuliano Rosas e a pianista Lídia Bazarian. O disco "Fragmentos de um Inverno Solar[8]" foi gravado e lançado em 2015 e inclui, além de composições para trio, peças para duo de clarinete e piano e violino e piano. Além da peça do compositor Ronaldo Miranda que dá nome ao disco, foram gravadas composições de Gian Carlo Menotti, Alban Berg, Marisa Rezende e Alexandre Lunsqui.

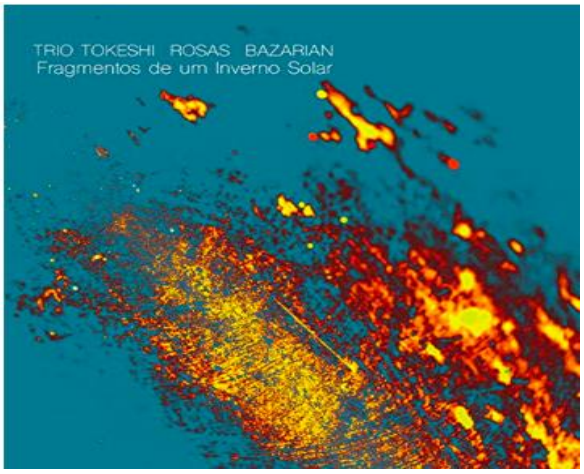


Figura 2: Capa do disco "Fragmentos de um Inverno Solar" (2015)
Fonte: Acervo pessoal do autor

O terceiro e último grupo que apresenta seu trabalho registrado nessa formação é o próprio *Trio Paineiras*, de que trata o próximo tópico do presente relato. O grupo foi fundado em 2014 no Rio de Janeiro pelo violinista Marco Catto, o clarinetista José Batista Jr e a pianista Marina Spoladore. Como já apontado anteriormente, nosso trio é formado por profissionais vinculados a instituições de ensino e que integram mais de um projeto musical coletivo, duas características encontradas em muitos outros grupos camerísticos da cidade. O projeto do disco "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje[9]" foi iniciado em 2015 e representa uma parceria entre compositores e intérpretes, em que todas as composições gravadas foram escritas especialmente para o disco. A compositora Rami Levin e os compositores Liduino Pitombeira, Marcos Lucas, Pauxy Gentil-Nunes e Sérgio Roberto de Oliveira são idealizadores do projeto,

[8] Disponível em: https://www.deezer.com/br/album/12477654?autoplay=true
[9] Disponível em: https://open.spotify.com/album/7kJzzvk09qoLmoPtT4IL9z

concluído em julho de 2017.

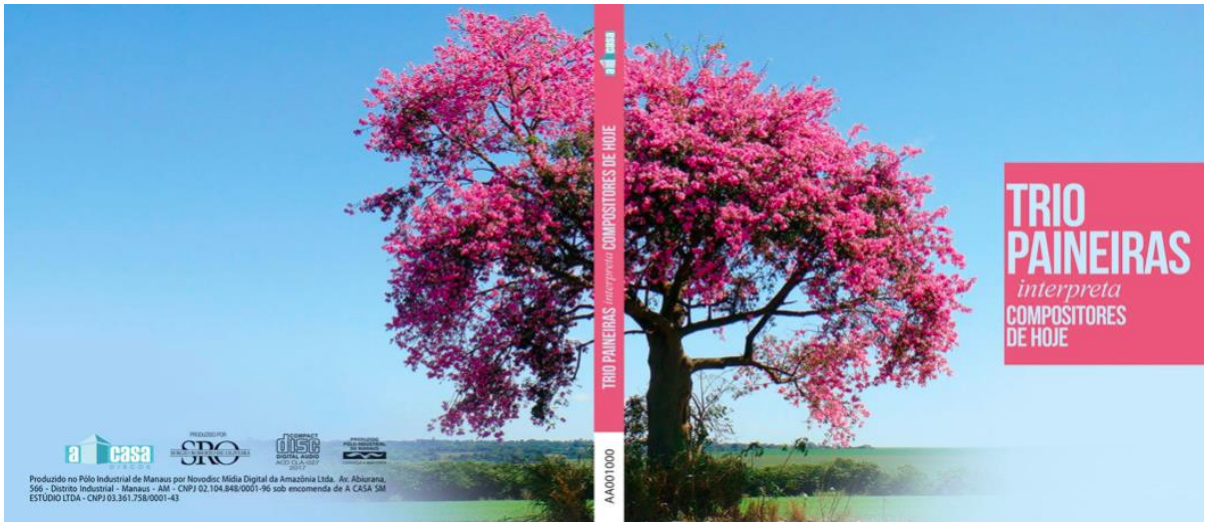


Figura 3: Capa do disco "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje" (2017)
Fonte: Acervo pessoal da autora

Projeto "Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje"

Os séculos XX e XXI têm sido palco de discussões sobre o papel do *performer* e do seu posicionamento frente a diferentes iniciativas no fazer musical. No contexto da música de concerto, por vezes, ainda se replicam situações e padrões que evidenciam a obra do/da compositor/a como autônoma, sugerindo o papel deste/a como superior, em detrimento ao lugar do/da *performer*, que ainda tende a se posicionar como cumpridor/a e decifrador/a de uma notação musical. Os trabalhos colaborativos e de parcerias entre compositores/as e *performers* demonstram a busca por um novo pensar do fazer musical em iniciativas dialógicas e mutuamente participativas.

> No século XXI, o performer toma a frente desta colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de 'x' compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música 'contemporânea' do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante 'experimentador' de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua auto-promoção artística, mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive (RAY, 2010, p. 1313).

Imbuídos desse propósito e em busca de propostas de música de câmara que caminhem para além dos repertórios tradicionais, em 2014 é formado o *Trio Paineiras*. Dentre as obras catalogadas e listadas anteriormente, 9 foram escritas e dedicadas ao grupo. Nelas, destacamos a abertura para formações com clarinete baixo e viola, que alarga as possibilidades de experimentação. Em 2015, apenas alguns meses após sua criação, o *Trio Paineiras* recebeu um convite para realizar a gravação de composições de Marcos Lucas, Liduino Pitombeira, Pauxy Gentil-Nunes, Sérgio Roberto de Oliveira e Rami Levin.

No processo do qual participamos, destacamos a horizontalidade das relações entre compositores, compositora e *performers*, em que eram respeitadas as distintas competências dos/das participantes. Como afirma Vera John-Steiner, essa forma de colaboração - complementar - "é caracterizada por uma divisão do trabalho baseada na expertise complementar, conhecimento disciplinar, papéis e temperamento. Participantes negociam seus objetivos e se esforçam por uma visão em comum[10]" (JOHN-STEINER, 2000, p. 198).

As composições foram gravadas à medida em que as partituras eram finalizadas. Em 2015, gravamos *Asas*, de Rami Levin, *Paineira (Barriguda),* de Sérgio Roberto de Oliveira e *Paineiras,* de Liduino Pitombeira. As *Três Telas de W. M. Turner*, de Marcos Lucas foram registradas em 2016 e em 2017, gravamos o *Tríptico*, de Pauxy Gentil-Nunes.

Todo o processo foi realizado com base nas trocas entre compositores/a e integrantes do trio, de maneira até então inédita para nós. De certo modo, a experiência de construir a *performance* junto com os compositores, ao longo dos ensaios e das gravações, ainda que não tenha se configurado como um "experimento precisamente calibrado" traz em si uma "perspectiva ontológica baseada na prática" (ASSIS, 2018, p. 107 e 108) e carrega em si um potencial de transformação dos paradigmas tradicionais dentro da música de concerto, em que o *performer* constrói sua concepção a partir de suas próprias impressões do que está contido na partitura.

Ao longo do processo de gravação do CD, estreitaram-se os vínculos dentro desse

[10] "It is characterized by a division of labor based on complementary expertise, disciplinary knowledge, roles, and temperament. Participants negotiate their goals and strive for a common vision".

coletivo. Chang et al. (2013), em seus trabalhos colaborativos dentro da autoetnografia, afirmam que "à medida em que a equipe de pesquisadores constrói a comunidade, o nível de compartilhamento penetra na comunicação diária e pode trazer dados valiosos para análise posterior[11]" (CHANG et al., 2013, p. 31). Desde o início, estávamos conscientes da interdependência intrínseca à sua realização: comprometemo-nos com prazos e datas e acolhemos os imprevistos que alteraram o planejamento original[12]. Em trabalhos colaborativos, como relatam Chang et al., "uma vez que nosso trabalho é dependente um do outro e não de nós como indivíduos, foi preciso interromper e retomar para acomodar mudanças de cronograma e desafios de vida[13]" (IBIDEM).

[11] "As the team of researchers builds community, the level of sharing intrudes in everyday communication and can become rich data for further analysis".

[12] Dois acontecimentos marcaram especialmente a produção do disco: o produtor e idealizador do projeto passou pelo tratamento de um câncer, descoberto no início das gravações; a pianista do trio gravou enquanto gestava seu segundo filho, nascido em meados de 2016. O lançamento do disco aconteceu um mês após o falecimento de Sérgio Roberto de Oliveira e um dia após o primeiro aniversário do filho de Marina Spoladore.

[13] "Since our work is dependent on each other and not on us as individuals, we have had to stop-start to accommodate schedule changes and life challenges".

Poslúdio

A prática da música de câmara desempenha um papel primordial enquanto atividade dialógica e social na música. O seu desenvolvimento e suas dificuldades estão diretamente ligados à própria capacidade de se relacionar com o próximo, comunicar-se, e na tomada de decisões a partir do respeito à diversidade de opiniões. O aprendizado central neste fazer musical reside na comunicação aural e visual, tão fundamentais e necessários à *performance*. Não menos relevantes são as vivências da organização do trabalho e a adequação da escolha de repertório às oportunidades de trabalho nos contextos em que tal prática está inserida.

Os espaços direcionados aos concertos camerísticos vem sofrendo gradativa redução, motivada em especial pela falta de políticas públicas culturais e artísticas. Projetos colaborativos envolvendo pessoas das diversas competências dentro do âmbito da música de concerto promovem a continuidade do trabalho camerístico, seja através de gravação de obras, publicações de conteúdos audiovisuais ou participações em editais de fomento à música. Tais parcerias contribuem para o surgimento de iniciativas direcionadas à criação de novos grupos e à continuidade daqueles já atuantes, num esforço coletivo em prol da música de câmara brasileira.

Referências

ASSIS, Paulo de. *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research.* Leuven: Leuven University Press, 2018.

BARON, John Herschel. *Intimate Music: a history of the idea of chamber music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1998.

CAMPANHÃ, Odette Ferreira; TORCHIA, Antonio. *Música e conjunto de câmara*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

CHANG, Heewon, NGUNJIRI, Faith, HERNANDEZ, Kathy-Ann. *Collaborative autoethnography.* Walnut Creek: Left Coast Press, 2013.

RAY, Sonia. *Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis, n. 20, p. 1310-1314, 2010.

ARCORTRIO. *Música Brasileira para Clarineta, Violino e Piano*. Belém: Selo Independente, 2011. 1 disco sonoro (56 min).

TRIO PAINEIRAS. *Trio Paineiras Interpreta Compositores de Hoje*. Produção: Sérgio Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: A Casa Discos, 2017. 1 disco sonoro (1 h e 3 min).

TRIO TOKESHI ROSAS BAZARIAN. *Fragmentos de um Inverno Solar*. São Paulo: Selo Independente, 2015. 1 disco sonoro (49 min).

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O MUSICAL BOA ESPERANÇA E A MÚSICA POMERANA DA SERRA DOS TAPES: ETNOGRAFIA DE UM FAZER MUSICAL EM CONJUNTO

GT 05: "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Danilo Kuhn Silva (Universidade Federal de Pelotas)
danilokuhn@yahoo.com

Resumo: O conjunto Musical Boa Esperança foi o primeiro a compor, cantar e gravar músicas em pomerano na Serra dos Tapes, região sul do Rio Grande do Sul, Brasil. Formado por descendentes de pomeranos emigrados para a colônia São Lourenço a partir de 1858, o Boa Esperança atua em festas tradicionais pomeranas. Através de uma etnografia musical, foi possível identificar frentes de trabalho musical do conjunto que permitem conceber a música como trabalho e ação coletiva. Tais frentes são permeadas do elemento coletivo, evidenciando a importância da música como ferramenta de interação e intercâmbio sociocultural.
Palavras-chave: Música. Pomeranos. Conjunto musical. Etnografia musical.

The ensemble *Musical Boa Esperança* and Pomeranian music of *Serra dos Tapes*: ethnography of collective music-making

Abstract: The ensemble *Musical Boa Esperança* was the first group to compose, sing and record songs in Pomeranian dialect in *Serra dos Tapes*, in the southern region of the Brazilian state of Rio Grande do Sul. Formed by descendants of Pomeranians who emigrated to the São Lourenço colony in 1858, *Boa Esperança* performs at traditional Pomeranian parties. Through carrying out a musical ethnography, it was possible to identify the ensemble musical work practices that allow to conceive music as collective work and action. These practices are permeated by the collective element, evidencing the importance of music as a tool for interaction and sociocultural exchange.
Keywords: Music. Pomeranians. Musical ensemble. Musical ethnography.

Introdução

As pesquisas etnográficas que têm a música como objeto de pesquisa e/ou as pesquisas etnomusicológicas podem a tematizar desde sua concepção como trabalho e ação coletiva. As frentes de trabalho musical se configuram em distintos ambientes de intercâmbios materiais e simbólicos, com processos e valores específicos. O estudo da música enquanto trabalho/ação em conjunto contribui para compreender como as pessoas se organizam em grupos para agir em determinada prática de música.

O conjunto musical que o presente trabalho analisa se relaciona com uma cultura de

minoria étnica: os pomeranos. Trata-se de um povo de origem eslava (WILLE, 2011) que emigrou para a região da Pomerânia – hoje pertencente parte à Alemanha e parte à Polônia – ainda no período das migrações dos povos, por volta do séc. VII (MALTZAHN, 2011), havendo sido cristianizados no séc. XII e germanizados no séc. XV (SEIBEL, 2010). Durante o séc. XIX, os pomeranos – por motivos socioeconômicos (LANDO; BARROS, 1976) – começaram a emigrar para outros países da Europa e para países de fora deste continente, como os Estados Unidos, a Austrália e também o Brasil, instalando-se em colônias nos estados do Espírito Santo, de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Neste último se assentaram, dentre outros locais, na colônia São Lourenço, uma colônia particular agrícola fundada em 1858, em terras posteriormente pertencentes ao município de São Lourenço do Sul/RS (IEPSEN, 2008).

Neste contexto colonial de imigração, o Musical Boa Esperança iniciou sua trajetória no ano de 1990, quando três jovens irmãos descendentes de imigrantes pomeranos resolveram formar uma "bandinha"[1]. No ano 1999, o conjunto, já com uma formação mais robusta, compôs e gravou seu grande êxito: a canção *Fóta Krúiha* ("Vovô Krüger"), primeira canção a ser composta e gravada em pomerano na região.

Através de uma etnografia musical realizada em 2016 (KUHN SILVA, 2019), se analisaram as diferentes frentes de trabalho musical coletivo do referido conjunto, as quais serão abordadas a seguir e são permeadas do elemento coletivo, evidenciando a importância da música como ferramenta de interação e intercâmbio sociocultural.

Uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil

No ano de 2016, após percorrer um período (pré)etnográfico – i.e., um primeiro contato com o conjunto, uma *entrée* na comunidade musical pomerana –, o pesquisador pôde dar início a uma etnografia musical pomerana propriamente dita.

Uma observação participante consiste na "participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo", onde o pesquisador "se incorpora ao grupo", e "fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste"

1 Como são denominados na região os conjuntos musicais relacionados à música alemã/pomerana.

(MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 194). Foi se utilizando desta técnica de pesquisa que o pesquisador empregou sua própria performance ao bandoneon[2], inserindo-se no Musical Boa Esperança, com o aval do grupo, a fim de observar e analisar o contexto musical tradicional pomerano da Serra dos Tapes a partir de dentro do mesmo. A pesquisa de campo se estendeu ao longo de 2016, perfazendo um total de doze eventos com a bandinha (um baile de casais, quatro casamentos, uma boda de prata, duas confirmações[3], um ensaio e três festas de comunidade).

Para o recorte deste trabalho, foram trazidos à baila somente dados relativos às frentes de trabalho musical desempenhadas pelo Boa Esperança observadas durante o trabalho de campo, subdivididas em: (1) organização, (2) transporte, (3) transmissão musical, (4) ensaios, (5) processos de arranjo, (6) processos composicionais, (7) execução musical, (8) contabilidade, (9) gravações e (10) divulgação.

Outrossim, é importante salientar que tanto os procedimentos de registro quanto os de análise da referida etnografia musical – e também do recorte abordado no presente trabalho – se orientaram pela teoria etnomusicológica e pelo método etnográfico. A etnografia musical pode ser considerada:

> (...) uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. (SEEGER, 2008, p. 239)

Sob essa abordagem, o conjunto Musical Boa Esperança se habilitou como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou a observação participante do pesquisador enquanto pesquisador/musicista.

[2] Instrumento considerado pela comunidade como sendo tradicional na música alemã/pomerana da região.
3 A confirmação, de acordo com Schmidt (2015), é um marco religioso na vida dos luteranos e se dá após o término de um período de estudos sobre a religião luterana, denominado ensino confirmatório. A maioria dos descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes é luterana.

Da organização

A formação do Musical Boa Esperança em março de 2016 era a seguinte: Almiro Hörnke (Miro) – sócio-proprietário, guitarrista, cantor e compositor –; Egon Hörnke – irmão de Miro, contrabaixista e sócio-proprietário –; Volnei Hörnke (Neiki) – irmão de Miro, baterista –; Eno Hartwig (Pino) – trombonista –; Rudinei Hartwig – irmão de Pino, trompetista –; Félix Tessmann – trompetista, saxofonista, tecladista e acordeonista –; Rodrigo Hörnke – filho de Miro, equipe de apoio, trompetista e baterista –; Volmir Gehrmann (Ipi) – equipe de apoio – e Rafael Hörnke (Didinho) – filho de Egon, contrabaixista e equipe de apoio.

A sede da bandinha era a casa de Egon, na localidade de Quevedos, a qual servia de ponto de encontro para os músicos antes dos "toques"[4] e de local de ensaio. O grupo possuía equipamentos de sonorização e de iluminação e ônibus próprios, mas os instrumentos ficavam a cargo dos músicos. A montagem, a manutenção, a operação e a desmontagem dos equipamentos eram feitas em conjunto, prenunciando que a concepção da música como trabalho e ação coletiva seria uma tônica naquele contexto musical.

Do transporte

Conforme já mencionado, a bandinha possuía um ônibus próprio. Tratava-se de um modelo *Marcopolo* da década de 80, um tanto danificado pelo tempo e pelo uso, que contava com poltronas, beliches e espaço reservado para armazenar os equipamentos de som e de luz. Contudo, como a garagem do ônibus ficava na casa de Miro, em Santa Augusta, algumas vezes, para determinados músicos, era mais fácil se deslocar diretamente de sua casa ao local do evento, dependendo da localidade em que se situava. Ainda assim, o deslocamento da bandinha se dava, na maioria das vezes, de maneira conjunta.

4 Termo utilizado pela bandinha para se referir aos seus compromissos musicais.

Da transmissão musical

Os integrantes mais velhos do conjunto eram autodidatas em música, ou seja, aprenderam seus instrumentos sozinhos, "de ouvido", no linguajar musical. Esse era o caso tanto dos três fundadores da bandinha, Egon, Miro e Neiki, quanto dos instrumentistas de sopro. No entanto, alguns dos integrantes mais jovens aprenderam a tocar seus instrumentos musicais com seus pais e outros fizeram aulas particulares de música.

Porém, os casos de Ipi e de Rodrigo foram reveladores de uma transmissão musical em particular. Ambos começaram a participar muito jovens dos toques do musical, auxiliando, de início, apenas na montagem/desmontagem dos equipamentos e no suporte geral aos mais velhos. Após, passaram a afinar os instrumentos e a fazer alguns reparos nos mesmos. Mas, aos poucos, nos intervalos das festas, foram aprendendo trompete com dicas dos músicos mais experientes. Consequentemente, logo começaram a ganhar minutagem nas apresentações, tocando uma e outra música para se desenvolverem musicalmente. Tratava-se de uma transmissão cultural (CANDAU, 2012, p. 105) musical *in loco* e em tempo real, a qual envolve "valores, construção de papéis, envolve a manutenção da identidade étnica e social" (BAHIA, 2011, p. 137). Uma ensino-aprendizagem que se dava dentro da bandinha, algo que atesta a importância dos conjuntos musicais tradicionais pomeranos no processo de transmissão musical de sua música.

Dos ensaios

Durante o período (pré)etnográfico, a bandinha não marcou ensaios em conjunto. Cada músico aprendia a sua parte em casa e depois simplesmente tocavam juntos. Porém, logo se constatou que durante a instalação dos equipamentos, nos preparativos para os toques, os trompetistas e o trombonista, por vezes, aproveitavam a execução de uma e outra música no sistema de som do grupo e tentavam aprender os arranjos conjuntamente, de ouvido. Um ensaio coletivo, em tempo real, mediado pela sonorização do musical.

Durante toda a etnografia, o Boa Esperança fez apenas um ensaio, na casa de Egon, em Quevedos. O mesmo durou seis horas, contabilizando-se também o tempo dispendido para confraternização com comidas e bebidas, perfazendo um encontro informal, haja vista a

proximidade entre os membros da bandinha. Mas, ao mesmo tempo, o ensaio carregava certa seriedade, pois os músicos se esforçavam para relembrar ou aprender suas partes, trocavam ideias e travavam debates. Além disso, o ensaio foi profícuo também para o pesquisador, pois muitas conversas esclarecedoras com os colaboradores da pesquisa etnomusicológica podem ocorrer com os instrumentos musicais nas mãos, entre a performance de uma e outra música (PRASS, 2013, p. 292).

O local do ensaio foi o galpão da casa de Egon, onde trabalhava como soldador autônomo e também fazia churrascos, misto de lazer e serviço, em consonância com o ensaio. Um ensaio/encontro, deveras, coletivo.

Dos processos de arranjo

A pedido de Miro, o pesquisador preparou um repertório de músicas soladas ao bandoneon para servir de atração nas festas. Porém, aproveitando o ensejo, compôs duas músicas instrumentais para que o Musical Boa Esperança as arranjasse, a fim de perscrutar os processos de arranjo do conjunto.

Averiguou-se que o responsável pelos arranjos era Félix, que compôs as partes dos trompetes e as anotou em sistema de pistos para que o naipe de sopros as ensaiasse. Enquanto Rudinei aprendia sua parte, Félix tocava a sua – uma segunda voz, mais aguda, uma terça acima –, Pino improvisava ao trombone e o pesquisador fazia o acompanhamento ao bandoneon. Logo após, Félix tocou a voz de Rudinei para que ele aprendesse de maneira mais precisa os tempos das notas, variando o método de transmissão. Em determinada altura, Rudinei sugeriu suprimir os sopros de uma parte do arranjo, deixando-o a cargo somente do bandoneon. Em seguida, Neiki, que estava montando sua bateria no palco, começou a criar de lá mesmo seu acompanhamento rítmico para a música, simultaneamente ao ensaio. Então, ainda que o processo de arranjo do grupo se centrasse na figura de Félix, tanto Pino quanto Rudinei e Neiki contribuíram em tempo real para a composição do mesmo, deixando também sua assinatura no arranjo, um arranjo coletivo. Como reconhece Seeger (2008), "muito da sensibilidade de etnomusicólogos aos detalhes de outras tradições é em parte o resultado da pesquisa como um encontro entre músicos" (SEEGER, 2008, p. 252).

Dos processos composicionais

A primeira composição da bandinha em pomerano, *Fóta Krúiha*, foi composta a partir de uma quadrinha conhecida da tradição oral pomerana. Já as subsequentes composições pomeranas do Musical Boa Esperança tiveram motivações várias: *In uza tit* ("No nosso tempo") teve como motivação as mudanças culturais no transcorrer das gerações; *Xtüpas*[5] se refere à tradição pascal pomerana homônima; *Dütx gevéa* ("Arma pomerana") e *Ví köipa* ("Nós compramos") versam sobre caçadas e negócios campesinos; e *Us zaina* ("Nosso zaino") foi inspirada nas negociações campesinas de outrora, onde as pessoas percorriam grandes distâncias para negociar animais e coisas.

Para essas composições próprias, ademais de seu conhecimento empírico do contexto musical pomerano regional, a bandinha se utilizava de gêneros musicais da preferência de seu público, quais sejam o chote – gênero de propagação europeia utilizado aclimatadamente na música gaúcha (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 51-53) –, a polca e a valsa – gêneros de origem alemã (SADIE, 1980) –, denotando certo hibridismo (CANCLINI, 2011) entre a música alemã/pomerana e a gaúcha. O processo compositivo do Boa Esperança, por estar diretamente atrelado a seu contexto cultural/musical e a seu público, era também, de certa forma, baseado na coletividade.

Da execução musical

Conforme já mencionado, a atuação do Musical Boa Esperança se dava em festas tradicionais pomeranas. Tais eventos são essencialmente coletivos, pressupõem uma comunidade, uma coletividade. Além disso, a música nestas festividades tem um papel estrutural e aglutinador. A realização de cortejos através de destacamentos da bandinha para condução de noivos e convidados em dados momentos de um casamento, ou para recepcionar confirmando ou confirmanda em confirmações, por exemplo, são atribuições musicais. Além

5 Folguedo popular realizado na noite do sábado de Páscoa, quando homens saem tocando instrumentos musicais e cantando músicas, mascarados e vestidos de mulher, indo de casa em casa na madrugada, aos quais é oferecido dinheiro, comidas e bebidas por aqueles que "aceitam" sua entrada na casa. Os que não aceitam e ficam espiando pelas janelas são cutucados – *xtüpiados* – por alguns dos participantes com galhos ou ramalhetes (THUM, 2009, p. 63).

disso, a música se relaciona com a animação da festa em si e tem estreita ligação com a dança. A organização das danças tradicionais dos referidos eventos, como a dança da vassoura, a dança do bolo, a dança do cesto, etc., também está a cargo da música.

Para além, a música na referida bandinha é sinônimo de coletivo, pois, embora cada músico tenha seu papel específico, não deixam de ser engrenagens de uma mesma máquina. Se, por vezes, a configuração no palco se altera quando se poupa os sopros, ou se revezam os integrantes titulares e os aprendizes, ou, ainda, se desloca pelo evento um destacamento da bandinha, a execução musical sempre depende de um grupo de instrumentistas e dela depende a audiência, o salão, a animação da festa, sua estrutura em si. Pode-se dizer que a música pomerana nas festividades tradicionais da Serra dos Tapes é mais que coletiva, é comunal.

Da contabilidade

Adentrando a estrutura administrativa da banda, Miro e seu irmão Egon eram os sócio-proprietários da mesma, e os demais, empregados, recebiam uma parte menor do cachê. O cachê do conjunto era de R$ 1.200,00, sendo que os integrantes mais novos ganhavam menos que os demais e o restante era dividido entre Miro e Egon após o pagamento dos músicos. As despesas eram divididas somente entre os proprietários. O montante que cabia a Miro e a Egon geralmente equivalia à metade do cachê total. A contabilidade, ainda que não exatamente equitativa, contemplava a totalidade do conjunto.

Das gravações

As gravações da bandinha eram feitas em um estúdio caseiro, improvisado no galpão da propriedade de Miro. Com todos os instrumentos ligados ao mesmo tempo a uma mesa de som e com apenas um canal de saída para o computador, utilizavam o programa de gravação *Sound Forge*, disponibilizado a eles por um radialista. Isso fazia com que todo o conjunto tivesse que parar e recomeçar a gravar a música em questão caso algum instrumentista cometesse um erro durante a gravação, pois não havia a possibilidade de edição individualizada. Todos os CDs (informais) do Musical Boa Esperança e, posteriormente, seus

singles distribuídos diretamente às rádios locais, foram gravados assim. Até nas gravações o trabalho musical da bandinha era em conjunto.

Da divulgação

Alguns anos atrás, o Musical Boa Esperança gravava CDs informais que distribuía e vendia em estabelecimentos do ramo na cidade de São Lourenço do Sul e em municípios vizinhos. Contudo, atenta de certa forma aos avanços tecnológicos e do mercado musical, à época da referida etnografia musical a bandinha já gravava apenas *singles*, isto é, músicas individuais, independentes de algum álbum musical, e os distribuía diretamente às rádios da região. Outrossim, fazia uso também da *internet* e publicava no *YouTube* montagens audiovisuais de suas canções mais recentes, tendo inclusive produzido um videoclipe de uma delas. Portanto, o conjunto contava com toda uma rede, como rádios, *sites* e mídias, para divulgar seu trabalho musical. Um trabalho feito – e divulgado –, como demonstrado, a muitas mãos.

Aspectos conclusivos

Este trabalho espera ter contribuído para demonstrar que, no contexto musical tradicional pomerano da Serra dos Tapes, a música é concebida como trabalho e ação coletiva, comunal. As próprias festas tradicionais pomeranas observadas na etnografia musical que serviu de base para a presente análise eram organizadas comunitariamente, tendo as comunidades religiosas luteranas papel central nesta organização. As frentes de trabalho musical da bandinha são reveladoras da relevância do coletivo em seu contexto musical e evidenciam a importância da música como ferramenta de interação e intercâmbio sociocultural.

Em suspensão desde meados de 2020 por conta da pandemia do novo coronavírus, SARS-CoV-2, o Musical Boa Esperança e a comunidade de descendentes de pomeranos da Serra dos Tapes, aguardam pela possibilidade da retomada das festas tradicionais pomeranas locais e de sua música que, sem o trabalho e a ação coletiva, não soam como são.

Referências

BAHIA, Joana. *O tiro da bruxa*: identidade, magia e religião na imigração alemã. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade* / Tradução Maria Letícia Ferreira. 1ª ed.; São Paulo: Contexto, 2012.

IEPSEN, Eduardo. *Jacob Rheingantz e a colônia de São Lourenço do Sul: Da desconstrução de um mito à reconstrução de uma história*. São Leopoldo, 2008. 280 p. Dissertação (mestrado). Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos.

KUHN SILVA, Danilo. *Festa, dança e alegria: uma etnografia musical pomerana ao sul do sul do Brasil – São Lourenço do Sul/RS*. Pelotas, 2019. 398 p. Tese (doutorado). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

LANDO, Aldair Marli; BARROS, Eliane Cruxêm. *A colonização alemã no Rio Grande do Sul – uma interpretação sociológica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. Florianópolis, 2011. 335 p. Tese (doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5ª ed.; São Paulo: Atlas, 2003.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PRASS, Luciana. Tem que vir aqui prá saber: sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo*: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, p. 285-301, 2013.

SADIE, S. (org.). *The New Grove dictionary of music & musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SCHMIDT, Adriele. *A comida na cultura pomerana: simbolismo, identidade e sociabilidade*. Viçosa, 2015. 190 p. Dissertação (mestrado). Departamento de Economia Doméstica, Universidade Federal de Viçosa.
SEEGER, Anthony. Etnografia da música / Tradução Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEIBEL, Ivan. *Imigrante no século do isolamento/1870-1970*. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

THUM, Carmo. *Educação, história e memória: silêncios e reivindicações pomeranas na Serra dos Tapes*. São Leopoldo, 2009. 384 p. Tese (doutorado). Instituto de Ciências Humanas, Universidade do Vale dos Sinos.

WILLE, Leopoldo. *Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul: trajetória, mitos, cultura*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

OS FARANIS: TEATRALIDADE COMO ESTRATÉGIA DE SUSTENTAÇÃO

GT "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

João Luís Meneses
joaoluismeneses92@gmail.com

Resumo: O labor musical tem sido tema constante em diversos círculos acadêmicos, precisamente por se tratar de um objeto rico epistemologicamente, já que oferece margem para compreender a contemporaneidade e suas relações sociais, econômicas, educacionais, questões de raça e de gênero. Assim, a fim de contribuir com o crescente movimento, esta pesquisa traz reflexões sobre a organização do trabalho com música em bares e festas particulares na cidade de Aracaju, especialmente, sobre a trajetória da banda "Os Faranis" e o modo como seus integrantes se relacionam com a música, em seus aspectos sonoros e socioculturais, e com o referido mundo produtivo. Para tanto, recorro ao método etnográfico, sobretudo ao conceito de "alteridade mínima" (PEIRANO, 1999). A análise de dados é realizada com o auxílio de sociólogos como Becker (2008, 2010) e Campos (2007). O estudo se desenvolve a partir da hipótese de que a construção das convenções do mundo do trabalho em questão está intimamente ligada ao modo de relação individual e coletivo com a música.

Palavras-chave: Trabalho musical. Mundos da arte. Modos de relação com a música. Os Faranis.

The Faranis: theatrality as a support strategy

Abstract: The musical work has been a constant theme in several academic circles, precisely because it is an epistemologically rich object, as it offers scope for understanding contemporaneity and its social, economic, educational, racial and gender issues. Thus, in order to contribute to the growing movement, this research brings reflections on the organization of work with music in pubs and private parties in the city of Aracaju. It analyzes, in particular, the trajectory of the band "Os Faranis" and the way its members relate to music, in its sound and sociocultural aspects, and with the aforementioned productive world. For that, I use the ethnographic method, especially the concept of "minimum alterity" (PEIRANO, 1999). Data analysis is performed with the help of sociologists such as Becker (2008, 2010) and Campos (2007). The study is developed from the hypothesis that the construction of the conventions of the working world in question is closely linked to the individual and collective relationship with music.

Keywords: Musical work. Art worlds. Ways of relationship with music. Os Faranis.

Introdução

O mundo profissional da música é frequentemente permeado por relações informais de trabalho, já que não há regulamentação na maioria das suas frentes laborais: docência, produção, arranjo, sonorização, produção de eventos, etc. Tal informalidade contempla a tendência

contemporânea de exaltação ao neoliberalismo, sistema econômico que prevê o não comprometimento entre empregador e empregado, sob a égide da autonomia do trabalhador, transformando-lhe em empresário (ANTUNES, 2018).

Apesar do otimismo proposto, a realidade é que a transformação da classe operária em prestadores de serviços representa a legitimação da perda de direitos trabalhistas, a exemplo das recentes reformas ocorridas no caso brasileiro a partir de 2017. Instrumentalizada pela lei de número 13.467, a reforma trabalhista prejudica mais do que favorece os empregados, mesmo aqueles que na época tinham seus contratos vigentes, o que desestimula o emprego com carteira assinada (SCHIAVI, 2017). Assiste-se, portanto, a um crescente número de pessoas que optam pelo setor de serviços informais. Segundo o IBGE, o Brasil registrou a marca de 38,683 milhões[1] de trabalhadores ainda na segunda metade de 2020.

Cenários como este propiciam condições de trabalho cada vez mais precárias, como demonstram estudos recentes (SEGNINI, 2011; SHIAVI, 2017). Justifica-se, portanto, um aprofundamento científico sobre a profissão musical. Para tanto, parece adequado analisar o que Howard Becker (1928-) chama de "convenções" em sua teoria de "mundos da arte". A ideia central do seu conceito é pensar um determinado mundo produtivo como fruto de ação coletiva. A pertinência da sua ideia para este caso — um mundo sem regulação, onde a informalidade é o *leitmotiv* — ajuda a estudar as relações que se estabelecem dentro de determinadas conjunturas e a compreender suas práticas. Para Becker, "convenções" são padrões de atividade coletiva comungadas por todos que participam do referido mundo. São conhecimentos partilhados entre os chamados profissionais integrados, ou seja, aqueles que estão habituados com o *modus operandi* e seus signos culturais. No entanto, mais do que observar os costumes partilhados, o conceito de mundos da arte ajuda a observar como as convenções são construídas.

A partir disso, esta pesquisa pretende analisar algumas convenções do trabalho musical. A hipótese que guia o estudo é de que o modo como os músicos se relacionam com a música influencia suas práticas profissionais. Para tanto, analiso os dados em paralelo com a apresentação biográfica da banda Os Faranis, grupo sergipano atuante em bares e festas particulares na cidade de Aracaju. A descrição é realizada com o auxílio do conceito de "modos de relação com a música".

[1]Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26913-desemprego-cai-em-16-estados-em-2019-mas-20-tem-informalidade-recorde>. Acesso em 13 de março de 2020.

Modos de relação com a música

O sociólogo português Luís Melo Campos (1961) propôs o conceito de "Modos de relação com a música" para tratar as relações tecidas entre música e musicistas. O autor formulou suas ideias ao tentar responder como se modelam percursos, vivências e aspirações em torno de objetos e práticas musicais. Seu conceito abrange três planos conceituais que envolvem aspectos objetivos e subjetivos. O primeiro, "competências e contextos de aprendizagem", reúne quatro categorias de análise: a) nível de aprendizagem musical formal; b) intensidade da prática musical; c) autoria ou não de composições e arranjos musicais; d) relação trabalho/talento. Nele, busca-se investigar o tipo de formação musical, seja em contextos formais ou informais, ao qual o músico teve acesso durante a sua trajetória, a fim de verificar determinadas habilidades técnicas. Objetiva-se, também, saber com que regularidade os músicos praticam seus instrumentos, além de procurar compreender as competências técnicas quanto ao ofício de compor e/ou elaborar arranjos. Por último, e de natureza subjetiva, procura identificar no discurso dos músicos a prevalência de valorações como trabalho e talento.

O segundo plano, "importância relativa da música no contexto da performance musical (oposição concerto/espetáculo)", contêm quatro dimensões analíticas, todas de natureza subjetiva. Nesta perspectiva, o objetivo é examinar qual o grau de importância que determinados músicos atribuem aos aspectos sonoros e não sonoros durante a apresentação. Por esse ângulo, busca-se identificar diferentes concepções de performance musical referentes à representação ou não representação em palco. Segundo Campos, "o palco encontra-se normalmente associado à ideia de representação de papéis. Em palco, as pessoas adquirem o estatuto de atores" (CAMPOS, 2007, p. 95). Visa também descobrir a relativa valorização de recursos tecnológicos na performance musical, bem como a importância dada aos textos que o canto ou os títulos de peças instrumentais veiculam.

"Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade" é o terceiro plano conceitual proposto por Campos. Trata-se, como o título indica, dos papéis que a música desempenha em diferentes âmbitos da vida de um músico a nível individual e na relação com terceiros. Este plano foi desenvolvido a partir das seguintes perguntas:

> […] que papel desempenha a música nas suas vidas? É um espaço de fruição e prazer? Ou trata-se sobretudo de um espaço de afirmação e reconhecimento social? É um espaço de criação e expressão ou sobretudo de comunicação e partilha? Qual a relevância do público face aos projetos musicais que desenvolvem? Que papel atribuem estes profissionais à sua música no plano social? (CAMPOS, 2007, p. 96).

Para mensurar os dados, Campos propõe uma avaliação para cada categoria isolada. Porém, nesta pesquisa utilizo apenas a categorização mais abrangente que o próprio conceito sugere, uma tipologia de "modos de relação com a música" que compreende um eixo de dois polos: essencial e relacional. O modo "essencial" seria o eixo que engloba características mais focadas nos aspectos sonoros. Nas palavras de Campos, "estas características configuram um modo de relação com a música que se designa por essencial na medida em que, nos três planos conceituais considerados, privilegia-se o que é intrínseco ao campo estritamente musical" (CAMPOS, 2007, p. 99), ou seja, componentes como a interação com o público, recursos não sonoros, teatralidade são aspectos subvalorizados. Por outro lado, entende-se como "modo relacional" os modos de relação com a música que privilegia a articulação com terceiros, isto é, os aspectos não sonoros, como comunicação com o público, tecnologias de manipulação sonora, entre outras características.

Assim, esse conceito contribui para a análise de como os músicos constroem e reagem às convenções da organização do trabalho, de modo que, por exemplo, um músico mais inclinado ao tipo essencial tende a entrar em conflito com as precárias condições de trabalho, enquanto os mais relacionais, reclamam da falta de interação do público ou da falta de reconhecimento social.

Os Faranis: o modo relacional com estratégia de carreira.

A banda Os Faranis foi formada em 2013, quando ainda era reconhecida como Gabriel e os Faranis. Farani é o sobrenome do vocalista Gabriel, que antes de criar o grupo, apresentava-se sozinho no formato voz e violão em barzinhos. Atualmente a banda é composta por seis integrantes: Gabriel - cantor e guitarrista; Iolanda - baixista; Lúcio - guitarrista; Alan - baterista; Talibã - tecladista; e Eduardo - produtor. Lúcio não acompanha a banda em todos os eventos porque exerce, paralelamente, a profissão de tatuador. A banda oferece aos contratantes dois formatos: quarteto e banda completa.

Quanto à divisão da remuneração, os músicos recebem o cachê de 200 reais, exceto Gabriel e Iolanda, que dividem igualmente o lucro por serem responsáveis, respectivamente, pela logística e pelos contratos. Por não abrirem mão de tocar com a formação completa, diferentemente de artistas que oferecem formatos variados, o valor cobrado não permite ter uma margem de lucro muito alta. Por isso, alguns dos seus integrantes, apesar de dar prioridade à banda, trabalham como *freelancers* com outros artistas. Talibã e Alan, por exemplo, enviam mensagens semanais em grupos de *WhatsApp* divulgando suas disponibilidades. Gabriel faz voz e violão em alguns eventos isolados e Iolanda é

proprietária de uma loja de roupas. Portanto, somente Gabriel, Talibã e Alan ganham dinheiro exclusivamente da música. Gabriel confirma:

> Minha fonte de renda é totalmente dos shows, das minhas tocadas, da música. Eu ganho dinheiro nos bares, nas festas particulares e só isso, só vivo disso. Larguei a gráfica. decidi largar junto com Iolanda. Ela trabalhava numa parada de empréstimos e agora montou a loja. Toco de quinta a domingo. Dá pra levantar uma grana legal. Vivo de boa. Moro com Lúcio, comprei meu carro com o dinheiro da música e é isso (Gabriel).

A transição 2019-2020 foi o período de maior ascensão comercial da banda. Em novembro foram convidados para um dos maiores eventos da cidade, chamado Odonto Fantasy[2], onde dividiu palco com artistas de renome nacional, como Simone e Simaria, Falcão, etc. A visibilidade gerada pela experiência proporcionou uma agenda de shows relevante. Como consequência, em janeiro de 2020 a banda foi convidada para participar do Fest Verão[3], dividindo palco com Gustavo Lima, Wesley Safadão, etc. Posteriormente, foram contratados pela prefeitura de Aracaju para tocar no aniversário da cidade.

Vale lembrar do primeiro plano conceitual de Campos (2007), "competências e contextos de aprendizagem". Gabriel e Lúcio frequentavam um grupo de jovens da igreja quando eram adolescentes, e lá aprenderam a tocar violão com o auxílio de "revistinhas". Desde então desenvolveram seus estudos de forma autônoma, sem cursos formais: "minha aula de música foi a rua, velho! [...] Tocava violão nos luais e aí eu tinha que me virar, tocar várias doidices. Não fiz nenhuma aula de música. Só depois de passado o tempo com o *Youtube*" (Lúcio). Alan teve aulas de percussão em casa com o irmão, "mas nada em faculdade ou conservatório" (Alan). Já Iolanda, apesar de ter aprendido sozinha, fez aulas particulares de contrabaixo. Talibã é o único que ingressou num curso técnico: "no começo tive aula com meu pai que também é músico. Toquei na igreja até meus 20 anos. Alguns anos depois fiz conservatório de música, curso básico e intermediário, que durou uns 3 anos" (Talibã). Ele diz ter aproveitado o curso para desenvolver a percepção musical e criar intimidade com o instrumento, já que utiliza até hoje o que foi aprendido para organizar seus estudos diários. Mas existem aqueles que praticam música com menos frequência:

> Todo mundo estuda diariamente. Primeiro, quem estuda mais é talibã, depois vem Alan, depois eu e Iolanda, que tá na mesma onda e, por último, Lúcio por causa da tatuagem. Mas a gente sempre estuda. Acho que duas a três vezes por semana a gente pega nos nossos

[2] Evento privado muito conhecido em Aracaju.
[3] Outro evento muito popular.

> instrumentos. A gente mal ensaia, tá ligado, *man*? A gente ensaia uma vez por mês. Nossa onda é mais nos shows, né? A gente é um laboratório musical (Gabriel).

É também sem estudo formal que eles compõem e fazem arranjos. O baterista Alan diz que "é muito massa a arte da criação, principalmente durante o show". Durante as apresentações é perceptível o caráter improvisativo com o qual eles desenvolvem o repertório. Cada integrante tem a liberdade de criar. Gabriel diz: "tem muita música *cover* que a galera não sabe nem qual é a música original. A gente toca do nosso jeito mesmo, com o nosso próprio arranjo".

As considerações feitas por eles sobre trabalho e talento revelam similaridades. A confluência de pensamentos pode ser resumida na fala de Talibã: "vejo o dom como uma cereja do bolo. No dom estão o sentimento, a emoção, as sensações. E no trabalho estão as técnicas, os estudos, os esforços e tudo mais voltado ao conhecimento".

Apesar de Talibã representar maior tendência pelo modo essencial, neste primeiro plano a banda se caracteriza pelo modo relacional, pois a maioria dos músicos desenvolvem habilidades informalmente, não estudam seus instrumentos com constância e atribuem suas competências ao talento. Tal tipificação permite acreditar que determinadas condições de trabalho não são obstáculo ou não representam adversidade para a continuidade dos seus trabalhos, pois é através da informalidade que eles ampliam suas competências.

Quanto aos planos conceituais, "importância relativa da música no contexto da performance musical (oposição concerto/espetáculo)" e "papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade", com a entrada de Talibã, os Faranis passaram a utilizar *samples* para executar pequenos trechos de músicas, efeitos, solos, dentre outros sons digitais. Eles também utilizam os recursos para executarem falas de cunho cômico pré-gravadas, como "Os Faranis é uma delícia" ou "Chupa, Lúcio" – fazendo referência ao guitarrista.

> Antigamente a gente tava muito retrógrado. A gente não tava acompanhando a parada. [...], mas a gente tem que evoluir, né? E pensar pra frente é o que? É usar essas paradas tecnológicas, essas paradas eletrônicas, tá ligado? Como sintetizadores e *samples*... e os sintetizadores deixam seu som mais psicodélico. Dá uma modernizada (Gabriel).

Existem momentos do show em que eles param de tocar seus respectivos instrumentos para dançarem enquanto os *samples* trabalham por si só. Nutro instante, o tecladista e o vocalista cantam acompanhados somente por teclado e batidas eletrônicas, enquanto os demais integrantes saem do palco para tomar água ou ir ao banheiro. Esses fatos testemunham o caráter teatral da banda.

> [...] acredito que todo músico seja ator. É o meu ponto de vista. E lá na banda então, como a gente é uma banda mais cômica, a gente é uma banda de entretenimento, que mistura música com um lado cômico das coisas. [...] a gente conta umas piadas, a gente encena, a gente faz dança [...].



Figura 1: Foto de divulgação do último show aberto para o público de 2019.

"Freketê" significa diversão. Durante nossas conversas, foi dito que quando eles perceberam que um show mais despojado, além de satisfazer mais o público, faz com que o tempo passe mais rápido. Por isso, eles investem em vestimentas engraçadas, em dinâmicas e até em bebidas alcoólicas distribuídas gratuitamente, evidenciando, portanto, o modo relacional da banda. Além dos recursos de sons digitais, usufruem bastante da teatralidade e da comunicação por meio de danças e por interpretações de cunho humorístico.

Em seus eventos públicos existe uma forte presença de fãs. Diferentemente de outros artistas que atuam em bares, cujo público não frequenta assiduamente suas apresentações, os Faranis conseguem obter lucro em casas noturnas por exigirem uma porcentagem da portaria. Por isso, o grupo valoriza o papel do público para a continuidade da carreira.



Figura 2: Foto de divulgação para o Fest Verão 2020.

Contudo, tal valorização não significa que eles estejam satisfeitos com o papel social que sua música desempenha. Para a banda, a música representa "razão de viver" e "transcendência", o que não significa que os "fãs" compartilham de seus ideais. Talibã diz: "a sociedade não musicista, em sua maioria, vê a música de uma forma rasa. Já eu tento sempre analisar, ver o que está por trás das músicas, meditar nas letras e por aí vai". Gabriel, apesar de concordar com Talibã, enfatiza o modo relacional da música:

> Cara, eu acho que o público não compartilha da mesma visão que a minha não. Porque a gente sofre bastante crítica em várias situações, mas a gente não acha errado ter crítica porque cada um tem uma visão diferente, né, do que é a música. E o papel da música na sociedade em geral, eu acredito [que] serve pra alegrar as pessoas. Pelo menos, na questão dos Faranis, a música é super entretenimento.

Considerações finais

Norbet Elias (1995), ao estudar a vida e obra de Mozart, considerou "inconcebível pensar que o rompimento das figuras mais conhecidas do mundo musical de seu tempo com as condições normais de serviço, com o esquema socialmente prescrito de sua profissão, não tivesse afetado sua obra como compositor" (ELIAS, 1994, p. 28). Imagino ser possível pensar também em como as condições de trabalho de bares e eventos influenciam o trabalho dos músicos desta pesquisa, ou ainda na relação que eles mantêm com a música. Suponho que tanto o modo essencial - já que unhas quebradas, vozes roucas e lesões musculares impossibilitam uma performance satisfatória - quanto o modo relacional sejam afetados, considerando a exposição da subjetividade aos riscos de uma organização de trabalho calcada na lógica maquinal. Porém, é preciso salientar formas de relação que contrariam essas hipóteses, como no caso dos Faranis, que usam a estratégia da teatralidade e comicidade para dar leveza à profissão — ao mesmo tempo em que tal identidade possibilita sua ascensão comercial.

Vê-se que cada integrante tem suas particularidades, seus modos de relacionamento com a música e suas diversas formas de pensar. Mas, apesar dos diferentes perfis, a banda carrega uma característica que dialoga com os objetivos do grupo, que é entreter o público, característica que os aproxima do modo relacional ao qual Campos (2007) se refere. Desse modo, torna-se possível afirmar que as condições de trabalho sob as quais os músicos são coagidos a enfrentarem rotineiramente não se caracterizam como precárias para eles, pois a teatralidade e a relação extrovertida com o público são aspectos mais valorizados do que fatores como condições sonoras, melhor remuneração, melhor tempo de trabalho ou melhor infraestrutura.

É importante notar que os Faranis é uma banda que goza de relativo prestígio no cenário local, e que, por isso, as condições sob as quais eles estão sujeitos diferem da maior parte dos músicos que não obtém tanto reconhecimento. Apesar disso, no âmbito subjetivo, Os Faranis fazem reclamação sobre o papel social que seu trabalho representa, pois a seriedade por vezes desejada é muitas vezes negligenciada, deixando o seu lado da música "transcendental" reservada a momentos individuais. O desejo de se expressar fica reprimido, ocasionando muitas vezes o que Dejours chama de "sofrimento no trabalho".

Referências

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão*: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo, Boitempo, 2018.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Tradução de Luis San Payo. Lisboa, Livros Horizonte, 2010.

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

DEJOURS, Christophe. *Subjetividade, trabalho e ação*. In: Revista de Produção. São Paulo, Universidade de São Paulo, v.14, n.3 p. 27-34, 2004.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PEIRANO, Mariza G. S. A alteridade em contexto: antropologia como ciência social no Brasil. *Série Antropologia*. Brasília, n. 255, UnB, 1999.

SCHIAVI, Mauro. *A reforma trabalhista e o processo do trabalho: aspectos processuais da Lei n. 13.467/17*. 1. São Paulo, Ed. Imprensa, 2017.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

REGGAE NA BAIXADA FLUMINENSE: ETNOGRAFIA, ETNOMUSICOLOGIA E MÚSICA POPULAR

GT 05 | CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA

Jonas Soares Lana (IFRJ)
jonas.lana@ifrj.edu.br

Resumo: Neste trabalho, abordo as trajetórias de dois músicos e de dois grupos de reggae que eles integraram nos anos 1980 e 1990: o KMD-5 e o Negril. Muitas escolhas desses agentes e de outros integrantes de tais conjuntos foram motivadas pelo desejo de produzir discos em gravadoras multinacionais e de compor uma comunidade virtual do reggae com alcance nacional, algo que, até certo ponto, lograram, mantendo, por outro lado, fortes vínculos com sua comunidade local. Essa dupla inserção, tanto a de uma formação social definida por relações pessoais quanto a imaginada através de mediações, como fonogramas, gravadoras, rádios e outras instituições vinculadas ao mercado, conduz à reflexão sobre potenciais contribuições do olhar etnomusicológico sobre músicas populares.

Palavras-chave: Reggae na Baixada Fluminense. Centro Cultural Donana. Grupos KMD-5 e Negril. Práticas fonográficas. Música Popular Mediada.

Reggae in Baixada Fluminense: ethnography, ethnomusicology, and popular music

Abstract:
On this work, I discuss the trajectories of two musicians and two reggae groups they formed in the 1980s and 1990s: KMD-5 and Negril. Many of the choices made by these agents and by other members of such groups were motivated by the desire to produce records in multinational record companies and to compose a virtual reggae community with a national reach, something they have achieved to some extent, while they have kept strong bonds with their local community. This double insertion, both in a social formation defined by personal relationships and in another that was imagined through mediations such as phonograms, recording companies, radios, and other market institutions, raises questions on potential contributions of the ethnomusicological perspective on popular musics.

Keywords: Reggae in Baixada Fluminense. Centro Cultural Donana. Reggae Groups KMD-5 and Negril. Phonographic Practices. Popular music.

Introdução

Em 2017, conheci o Centro Cultural Donana, organização não governamental

responsável por realizações educacionais e artísticas situada em Belford Roxo, Baixada Fluminense. Desde sua fundação, na passagem dos anos 1970 para os 1980, a instituição vem desenvolvendo atividades diversas: alfabetização, ensino de capoeira e organização de eventos para divulgação de trabalhos de artistas plásticos, realizadores de cinema, poetas e músicos que atuam na Baixada Fluminense.

O Donana compõe um espaço histórico de referência para bandas de reggae, gênero musical afrodiaspórico constituído na Jamaica nos anos 1960 (Katz, 2003). Entre essas bandas, destacam-se o Cidade Negra, fenômeno da música pop brasileira nos anos 1990, e o Negril, conjunto derivado do grupo KMD-5, de onde saíram o baterista Marcelo Yuka e o baixista Lauro Farias para formar a banda O Rappa. Esses músicos, em sua maioria residentes em Belford Roxo, atingiram alto grau de profissionalização, lançando trabalhos autorais em LPs e CDs produzidos por gravadoras multinacionais, as *majors*, e veiculados em meios de comunicação, como rádio e TV. Esses profissionais e bandas atuaram, nesse sentido, no campo da chamada música popular, adjetivo cuja acepção principal remete aqui à popularidade e à massificação do alcance de criações musicais viabilizadas por um conjunto variado de mediações sociais, que inclui tecnologias de gravação e difusão sonora, empresas privadas com interesses comerciais e agentes sociais que mantêm vínculos mais ou menos formais com essas instituições, incluindo empresários, técnicos de gravação, músicos de estúdio, produtores de eventos, entre outros.

O Donana e sua relação histórica com o reggae da Baixada Fluminense surgiram como temas de interesse de pesquisa por convergirem com o meu desejo de desenvolver um trabalho etnográfico e pelo vínculo que tenho com o campo de Estudos de Música Popular. Em minhas primeiras conversas com Dida Nascimento, presidente do Donana, entendi que não desenvolveríamos uma relação de sujeito pesquisador com objeto pesquisado. Ele trouxe demandas de uma organização da sociedade civil que representa como presidente, como filho de Dona Ana Nascimento e como habitante do terreno que é sua casa e sede do Centro Cultural. Ele me propôs pesquisar a memória social e história da instituição.

Desde então, a história e memória do Donana e das práticas musicais que ela abriga constituem o tema desta pesquisa, em que a abordagem de fontes históricas convive com o trabalho de campo e a produção etnográfica. A observação participante incluiu, até o início da

pandemia, a minha colaboração na organização de eventos, atividades docentes no espaço e um trabalho preliminar de organização do acervo documental do Donana. À observação e aos diálogos triviais, somaram-se duas entrevistas formais, que foram registradas em vídeo em agosto de 2020. Os entrevistados são o próprio Dida Nascimento e Marrone Recarreggae Nascimento, filhos de Donana nascidos respectivamente em 1963 e 1965, que foram parceiros nas bandas KMD-5 e Negril. Em ambas as entrevistas, priorizei assuntos relacionados à instituição, os quais foram abordados pelos entrevistados que, contudo, acabaram se concentrando em suas carreiras como músicos de reggae.[1]

A ênfase de Dida e Marrone em suas atividades musicais é, a meu ver, indicadora da importância dessas experiências na constituição da identidade social resultante de um trabalho de memória que estabelece nexos entre diferentes momentos vividos. (Bourdieu, 2006, Pollak, 1992, Reily, 2014). Os irmãos falam com orgulho de conquistas alcançadas como músicos, incluindo a produção de dois discos por *majors*, os shows em grandes eventos, como o Rock in Rio III (2001) e, antes disso, a visita do cantor jamaicano de reggae Jimmy Cliff ao Donana. Os entrevistados também rememoram caminhos de esforço pessoal e coletivo, de muito trabalho com ensaios e shows, alguns deles na região centro-sul do Rio de Janeiro, a quarenta quilômetros de casa. Conforme assinalam, não era raro que eles tivessem que percorrer essa distância transportando, por conta própria, os equipamentos pesados com os quais eles mesmos sonorizavam os eventos. Os irmãos também mencionam alguns obstáculos que os desviaram do caminho de profissionalização como músicos capazes de manter o sustento com a gravação e apresentação de composições autorais.

Nas falas dos entrevistados, a primeira pessoa por vezes se confunde com a terceira, indicando que as experiências, percepções, motivações e expectativas individuais eram compartilhadas coletivamente com outros integrantes dos grupos KMD-5 e Negril. Nesse sentido, posso dizer que vários temas aqui analisados, como a realização artística, o reconhecimento social e o sustento financeiro dizem respeito às trajetórias dos irmãos Nascimento, mas também dos conjuntos e de seus colegas de bandas. O mesmo pode ser dito

[1] Neste trabalho, todas as informações sobre as biografias de Dida Nascimento e Marrone Recarreggae foram obtidas nessas entrevistas (Nascimento, 2020; Recarreggae, 2020).

sobre a problematização que este trabalho propõe nas últimas páginas, sobre a pertinência para a etnomusicologia sobre as práticas sociais e fonográficas de música popular nas periferias urbanas, as quais foram desempenhadas por agentes em processos de interação social, dentro e fora de conjuntos musicais.

Comunidade virtual, comunidade local

As trajetórias de Dida Nascimento e Marrone coincidem, em certa medida, com as de outros músicos que integravam suas bandas ou outros conjuntos de reggae formados em Belford Roxo e entorno, incluindo o Lumiar, que seria posteriormente conhecido com o nome definitivo Cidade Negra. Em sua maioria, eles provinham de uma periferia urbana que cresceu em torno de estações de trens e nas margens de novas rodovias, em situação de dependência econômica da região central do Rio de Janeiro (Abreu, 2000). A região também é conhecida por ser objeto de políticas públicas precárias ou inexistentes de transporte, habitação, saneamento básico, saúde, educação, bem como de segurança pública, algo que se tornou notório nos anos 1970 e 1980, quando a imprensa publicava notícias sobre a atuação frequente e sistemática de grupos de extermínio naquela área (Alves, 2003; Enne, 2002). Em consequência do grande número de homicídios registrados em Belford Roxo, os jovens Dida e Marrone, assim como os demais habitantes do município, foram estigmatizados na época por residirem na "cidade mais violenta do mundo", conforme noticiavam alguns jornais fluminenses. Essa qualificação marcou a imagem do Cidade Negra em coluna que divulgava o lançamento do seu primeiro LP no *Jornal do Brasil* (Dapieve, 1991).

Assim como outros músicos de bandas de reggae que lhes eram contemporâneos na Baixada Fluminense, os irmãos Nascimento ambicionavam fechar contrato com uma gravadora multinacional, algo que lograram após o grupo KMD-5 ter renovado o quadro de integrantes e o seu nome, que por volta de 1995 passou a ser Negril. Até conseguirem gravar o primeiro de dois discos em 1996, Dida, Marrone e seus companheiros de banda dedicaram parte significativa do seu tempo para a realização de ensaios longos e frequentes, apresentações em espaços vinculados à vida universitária carioca e divulgação de suas atividades por meio de fitas demo e *releases* que distribuíam para a imprensa, sobretudo a do Rio de Janeiro. Outra

ação importante foi o estabelecimento de parcerias com agentes inseridos no universo da indústria fonográfica, entre os quais figuraram integrantes da banda Paralamas do Sucesso, como Herbert Vianna, que produziu *Desejo*, o segundo disco do Negril, de 1999. As expectativas de expansão comercial e de público do Negril, contudo, foram frustradas pouco depois do lançamento desse CD, quando a gravadora rescindiu contrato com o grupo, levando-o a encerrar as atividades.

Assim como outros músicos de reggae da Baixada, Dida Nascimento e Marrone Recarreggae almejavam construir um público em escala nacional por meio da produção fonográfica com grandes gravadoras, da inserção de faixas de seus discos em estações de rádio e canais de televisão e, junto a isso, com a realização de turnês pelo Brasil. Até aqui, nada de novo. Eles seguiam o caminho do Cidade Negra, do Paralamas do Sucesso e de outras bandas e músicos que formaram públicos numerosos e integrados por pessoas cuja localização extrapolava as fronteiras físicas, políticas e imaginárias de uma única cidade como Belford Roxo. Em outras palavras, eles buscavam compor uma comunidade que se imagina através de um gênero e repertório musical, reunindo seus ouvintes em coletividades e públicos virtuais baseados em identificações musicais (Born; Hesmondalgh, 2000).[2]

Importa notar, desde já, que a identidade construída como e através dessa imaginação de pertencimento é atravessada por formações identitárias e hierarquias de classe e idade, raça e etnicidade, gênero e sexualidade. Georgina Born (2011) argumenta que essas formações são externas e permeiam comunidades musicais imaginadas. Um desses atravessamentos diferencia os irmãos Nascimento da maioria de seus parceiros músicos. Ambos descendem de nordestinos e têm pele clara e cabelo escorrido. Tal distinção lhes deu vantagens em uma sociedade marcada pelo racismo estrutural, gerando, também, tensões, como a que se manifestou em uma situação na qual Dida Nascimento intuiu que sua condição branca teria gerado questionamentos sobre suas competências como músico de reggae.

Esse relato de Dida constitui, no entanto, uma exceção. Ao longo de toda entrevista, ele demonstrou possuir uma relação efetiva e perene com o reggae e com outras formas expressivas

[2] Trata-se de uma comunidade imaginada, ou seja, uma coletividade construída e concebida no plano simbólico, com suporte de livros, imprensa, música gravada, rádio, filmes, entre outras mediações sociais (Anderson, 2008).

negras. Na infância em Belford Roxo no início dos 1960, iniciou a prática de capoeira, tornando-se mais tarde ele próprio um discípulo e mestre dessa arte afrodiaspórica brasileira. Nos anos 1970, quando adolescente, participou de grupos de dança *soul* que atuavam e competiam nos *bailes black* espalhados pela região metropolitana do Rio de Janeiro, em que centenas de milhares de pessoas dançavam todo fim de semana (Palombini, 2010, p. 99). Esse pertencimento decorre, em alguma medida, da socialização em um ambiente periférico ocupado por uma população que, em sua maioria, se declara preta e parda.[3] Nesse contexto, os irmãos representam casos de músicos não negros que se coligam a músicos negros, tornando-se também representantes de um gênero musical e uma comunidade virtual vinculados à diáspora africana, algo frequente em cidades situadas fora da África subsaariana com presença e população negra significativa (Gilroy, 2001).

Os admiradores do reggae identificavam-se e imaginavam-se como parte de uma comunidade virtual que ouvia um repertório de músicas registradas e distribuídas por uma indústria fonográfica de pendor monopolista, cuja força econômica e política tendia a estrangular os esforços ditos alternativos de gravação e difusão musical. Se hoje, como veremos adiante, vivemos um cenário de descentralização e relativa democratização da produção fonográfica, o mesmo não pode ser dito a respeito do final dos anos 1980, época em que gravar e distribuir uma fita cassete demo, como o fez o KMD-5, implicava dispender tempo e dinheiro com gravações em estúdio e cópias dessa fita produzidas em gravadores para uso doméstico. Parece lógico, então, que seus integrantes buscassem firmar contrato com uma *major* para fonografar e divulgar suas músicas, considerando-se o baixo poder aquisitivo desses músicos e as trajetórias de bandas que lhes serviam de referência, como Os Paralamas do Sucesso e o Cidade Negra.

Nos relatos de Dida e Marrone, o desenvolvimento de suas carreiras não os afastou de seu local. Eles não deixaram Belford Roxo, ao contrário de alguns dos integrantes do Cidade Negra e de Lauro Farias, que se mudou do município após deixar o KMD-5 para integrar O Rappa. Os irmãos não apenas permaneceram na cidade, como desenvolveram as atividades de

[3] De acordo com os dados do Censo de 2010, autodeclarados pretos e pardos no município de Belford Roxo correspondiam, respectivamente, a 15,4% e 51,2% de sua população, somando 66,6% (IBGE, 2010).

suas bandas junto ao público da Baixada Fluminense. Esse vínculo e compromisso local foi demonstrado, por exemplo, quando o Negril lançou um de seus discos em uma faculdade situada no centro comercial do município. No Centro Cultural Donana, o grupo e seu predecessor KMD-5 realizavam ensaios abertos e apresentações frequentes, que faziam parte de um conjunto de eventos e atividades para difusão da música e arte fortemente relacionadas à uma cultura afrodiaspórica de caráter cosmopolita, incluindo shows de outras bandas de reggae, aulas e apresentações de capoeira e a produção de penteados afro (Nascimento, 2016). O vínculo perene dessas bandas com o Donana contribuiu para que elas criassem, nesse sentido, um público local. Parte desse público nutria uma admiração por elas, a julgar pela existência do conjunto infantil K-Mirim, que fazia covers do KMD-5. Munidos de instrumentos de pau e lata, as crianças da banda se apresentavam no Donana enquanto o sistema de som reproduzia em playback algumas músicas do grupo que essas performances reverenciavam.

Portanto, a atuação regular dos irmãos Nascimento e de outros músicos do reggae na Baixada Fluminense em âmbito local, nos anos 1980 e 1990, implicou a participação e produção de uma outra comunidade, também local, produzida em interseção com a comunidade virtual do reggae e que, em alguma medida, era dependente de um sistema de gravação e veiculação musical mediado por instituições majoritariamente privadas. A escala dessa comunidade local de amantes do reggae é comparável à de uma aldeia, vila ou outros agrupamentos suficientemente pequenos para que seus componentes se conheçam uns aos outros em pessoa. Sua extensão social relativamente diminuta condiz com os numerosos vínculos familiares existentes entre músicos e outros envolvidos nas atividades do Centro Cultural Donana (Nascimento, 2016).

Hoje, Dida Nascimento e Marrone Recarreggae seguem atuando como músicos, mas dividem o seu tempo com outras atividades que desenvolvem em Belford Roxo. Marrone é professor do ensino básico e um dos coordenadores de um projeto para atendimento de crianças com necessidades especiais no município.[4] Dida é presidente do Centro Cultural Donana, atua como produtor cultural no espaço, além de trabalhar como professor de capoeira, luthier e artista plástico. Assim como os irmãos Nascimento, outros músicos que fizeram parte do KMD-5 ou

[4] Trata-se do PRAPS, Projeto de Acessibilidade a Pessoas Especiais.

do Negril seguiram atuando localmente, a exemplo de Seu Mathias (Costa, 2006) e de Tássio Farias, irmão de Lauro Farias, do Rappa.

Considerações finais: etnomusicologia e música popular mediada

Dida Nascimento e Marrone Recarreggae compartilham com outros músicos de reggae baixadenses experiências de atuação profissional nos dois universos sociais, inter-relacionados, da música popular comercial mediada e da música produzida localmente. Para alguns deles, o domínio local constitui hoje o principal espaço de desenvolvimento de suas atividades como profissionais da música. No período em que estiveram ligados a gravadoras multinacionais, esses músicos manifestavam seus vínculos locais em capas de discos e em letras que denunciavam a violência e a exclusão social sofridas pela população da Baixada. Entre gravações de estúdio e shows na área central da capital fluminense e em outras cidades do país, eles mantinham atividades no Centro Cultural Donana e em outros espaços periféricos da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Esse conjunto de experiências difere daqueles abordados em estudos sobre músicas populares urbanas negras, afrodiaspóricas e periféricas produzidas no Brasil nos anos 1980 e, sobretudo, nos 1990, os quais são referências para os pesquisadores da música popular. Refiro-me particularmente aos casos do funk carioca e do rap paulistano, que formaram comunidades sociomusicais compostas por milhões de habitantes das capitais Rio de Janeiro e São Paulo, em sua maioria negros. Trabalhos sobre esses temas assinalam que a indústria fonográfica multinacional e sistemas de difusão de rádio e TV tiveram um papel marginal no processo de constituição dessas comunidades. As gravadoras chegaram atrasadas nos bailes funks dos anos 1980, que eram animados pelo som de LPs comprados diretamente em Miami e Nova York, e, poucos anos mais tarde, por gravações produzidas no Rio de Janeiro com pouco investimento das *majors* (Vianna, 1988; 1990; Palombini, 2010). Nos anos 1990, os rappers do Racionais MCs assistiram à venda de milhões de cópias piratas de CDs gravados em computadores pessoais e o compartilhamento on-line de arquivos MP3 (Hershmann, 2005). Essas tecnologias digitais atingiram frontalmente o oligopólio das gravadoras, facilitando a descentralização e relativa democratização do sistema de produção fonográfica e difusão musical, num processo

que atingiu regiões ricas e pobres do Brasil e do mundo.

No mesmo período em que os compositores e cantores de funk e rap formavam públicos gigantescos, prescindindo da intervenção das *majors* e de grandes empresas de comunicação, os músicos do KMD-5, Lumiar e outras bandas de reggae da Baixada Fluminense faziam músicas negras na periferia buscando diálogo com esses agentes do mercado. Eles vivenciavam, assim, o paradoxo experimentado por outros músicos e plateias de gêneros musicais, como o rock. As práticas e criações do rock, observa Ana Maria Ochoa, afirmam o valor à autenticidade através de sons, letras, performances e a atitudes contestatórias que, apesar disso, são propaladas através de um sistema regido por gravadoras e outras instituições hegemônicas com força econômica e abrangência internacional. Algo similar acontece com o reggae. Parafraseando Ochoa (2002) em empréstimo que tomou de Renato Ortiz para analisar o rock, o terreno das identificações confunde-se no reggae com o terreno comercial, fazendo do mercado um lugar conflitivo de reconhecimento.

A etnografia das experiências dos músicos de reggae da Baixada Fluminense e de sua movimentação nesse complexo terreno, que também mescla uma comunidade imaginada de abrangência local e outra virtual e ampliada, acionam uma discussão que merece espaço no campo da etnomusicologia brasileira, sobre práticas e comunidades sociomusicais urbanas e periféricas vinculadas à produção e circulação de gravações musicais, inclusive com a mediação de grandes gravadoras e de outros agentes do mercado com grande poder econômico.

A escalada exponencial da produção nacional de funks e de raps no Rio de Janeiro e São Paulo durante os anos 1990 decorre em parte das modificações tecnológicas e consequente democratização, ainda que relativa e parcial, do acesso a dispositivos para gravação e distribuição musical. Nos anos 2000, etnomusicólogos brasileiros notariam o impacto dessas transformações nas trajetórias de praticantes de músicas de tradição oral engajados no registro e difusão de seus repertórios musicais (Sandroni 2004; Fonseca, 2009; Bastos, 2009). Na época, alguns observadores reagiram negativamente à interpolação entre a "oralidade e outros meios de representação do pensamento e da ação musical, como livros, discos, partituras etc.", como notou Samuel Araújo (2006, p. 63). Outros etnografaram práticas fonográficas de músicas de tradição oral, notadamente no exterior, a exemplo de Louise Meintjes (2003), que permitiram à autora compreender as dinâmicas sociointerativas nos estúdios de gravação e as disputas que

músicos, produtores e outros agentes travavam nesses espaços para impor escolhas criativas que resultassem em representações sonoro-identitárias conformadas às expectativas distintas e conflitantes.

Hoje, em plena pandemia, músicos conhecidos e desconhecidos, "modernos" ou "tradicionais", privilegiados ou excluídos por suas condições étnico-raciais, de identidade de gênero e de classe, com maior ou menor acesso à tecnologia e internet, produzem e distribuem gravações feitas em *home studio*, seja em faixas para *streaming*, seja por meio das chamadas *lives*. Em geral, essas ações buscam reconhecimento e empoderamento individual e coletivo, mas em muitos casos, também algum nível de sustento econômico, profissionalização, reconhecimento social e, atrelado a este, o sucesso comercial.

O cenário musical pandêmico indica, portanto, que as práticas de produção e difusão de registros sonoros, aqui conceituados como resultados de atividades laborais que visam ganhos financeiros e como suportes para autorrepresentação política, são temas que tendem a se tornar incontornáveis nos estudos de etnomusicologia. Não quero com isso assumir uma postura celebratória frente a um processo em que os polos de poder da indústria da música e do entretenimento, agora representados pela Amazon, Google e outras gigantes da internet, vêm reafirmando hierarquias e desigualdades sociais, a exemplo do que já foi notado em relação aos efeitos nocivos da apropriação de músicas tradicionais para a produção de *world music* e *world beat* nos anos 1990 (Feld, 2005; Stokes, 2004). Pelo contrário: entendo que as pesquisas devam considerar as práticas fonográficas e os interesses profissionais e comerciais de músicos e de outros agentes que integram comunidades musicais locais como a do reggae na Baixada Fluminense, sem perder de vista, contudo, o compromisso com agendas de investigação que contribuam de alguma maneira para a promoção de justiça social, por vias dialógicas e participativas. Esta é, sem dúvida, uma contribuição da etnomusicologia para os estudos de Música Popular, juntamente com outras, igualmente importantes, de produção etnográfica e teorização sobre práticas musicais fonografadas e, em alguns casos, difundidas em massa.

Referências

ABREU, Mauricio. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ALVES, J. C. S. *Dos barões ao extermínio*: uma história da violência na Baixada Fluminense. Duque de Caxias: APPH-CLIO, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BASTOS, Rafael José. Como o conhecimento etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, produção de conhecimento e a apropriação indígena da fonografia – O caso brasileiro hoje. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis n. 113, p. 1-9, 2009.

BORN, Georgina. Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*. n. 16, v. 4, 2011, p. 376-388. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1359183511424196. Acesso em 16 ago. 2021.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Orgs.). *Western music and its others*: difference, representation, and appropriation in music. Berkeley: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

COSTA, Sandra. *Universo sonoro popular*: um estudo da carreira de músico nas camadas populares. Rio de Janeiro, 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DAPIEVE, Arthur. O futuro do "brock"? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 06, 20 fev. 1991. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em 16 ago. 2021.

ENNE, Ana. *"Lugar, meu amigo, é minha Baixada"*: memória, representações sociais e identidades. Rio de Janeiro, 2002. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a "world music". Trad. José Alberto Salgado. *Debates*, n. 8. Rio de Janeiro, 2005.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *Temerosos Reis dos Cacetes*: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária - MG. Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo; Rio de Janeiro: 34 Letras; Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

IBGE. *Censo demográfico*. 2010. Disponível em: https://sidra.ibge.gov.br. Acesso em 16 ago. 2021.

KATZ, David. *Solid foundation*: an oral history of reggae. UK: Bloomsburry, 2003.

LEITE, André. *Memória Musical da Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making music Zulu in a South African studio*. Durham: Duke University Press, 2003.

NASCIMENTO, Dida. Entrevista concedida a Jonas Soares Lana em 04 ago. 2020. Belford Roxo – RJ.

NASCIMENTO, Érika. *Um lugar chamado centro cultural*: a Casa de Don'ana e as práticas de re-existências na Baixada Fluminense. Niterói, 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

OCHOA, Ana María. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 6, jun, 2002. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf. Acesso em: 30 abr. 2021.

PALOMBINI, Carlos. Notes on the historiography of Música soul and Funk carioca. *HAOL*, n. 23, p. 99-106, outono 2010. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3671064.pdf. Acesso em 13 fev. 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080 . Acesso em 13 fev. 2020.

RECARRAGAE, Marrone. Entrevista concedida a Jonas Soares Lana em 13 ago. 2020. Belford Roxo – RJ.

REILY, Suzel. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, p. 1-18, 2014. Disponível em: http://www.abet.mus.br/revista-2/#. Acesso em 13 fev. 2020.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, et al (org). Decantando a República – v. 1. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 25-35.

STOKES, Martin. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, v. 33, 2004, p. 47-72. Disponível em: www.jstor.org/stable/25064845. Acesso em: 30 abr, 2021.

VIANNA, Hermano. Funk carioca e cultura popular. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. v. 3, n. 6. p. 244-253, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos, dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

TERRITORIALIDADES SÔNICO-MUSICAIS DO BLOCO DE CARNAVAL CARIOCA CHARANGA TALISMÃ NO SUBÚRBIO DO RIO DE JANEIRO

GT "CONJUNTOS E COLETIVOS DE MÚSICA EM ESTUDOS DE ETNOMUSICOLOGIA"

Fabiano Lacombe (UFRJ)
fabianolacombe@gmail.com

Resumo: O artigo analisa a construção de *territorialidades sônico-musicais* construídas pelo bloco de carnaval carioca Charanga Talismã em Vila Kosmos, bairro do subúrbio do Rio de janeiro. Discute-se ainda a sociabilidade ensejada pelo evento, marcada pelo diálogo. Este trabalho foi realizado no âmbito da pesquisa de doutorado a ser apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Parte das reflexões apresentadas aqui também aparecem, com outro tratamento, em uma comunicação escrita em parceria com Micael Herschmann e publicada nos anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), em 2020.
Palavras-chave: Carnaval. Subúrbio. Territorialidade. Diálogo. Sociabilidade.

Sonic-musical territorialities of the carnival carioca group Charanga Talismã in the suburb of Rio de Janeiro
Abstract: The article analyzes the construction of *sonic-musical territorialities* of the carioca carnival group ("bloco") Charanga Talismã, in Vila Kosmos neighborhood, on the suburbs of Rio de Janeiro. The construction of sociability by the members of Charanga, marked by dialogue, is also discussed. This work was carried out within the scope of the doctoral research to be presented to the Graduate Program in Communication and Culture of the School of Communication at UFRJ. Part of the reflections presented here also appear in a communication written in partnership with Micael Herschmann and published in the annals of the 43rd Brazilian Congress of Communication Sciences (Intercom), in 2020.
Keywords: Carnival. Suburb. Territoriality. Dialogue. Sociability.

Introdução

Trabalhos que têm se debruçado sobre o carnaval carioca e seus cortejos de rua, em diferentes campos, como o da música, comunicação, antropologia, sociologia, dentre outros (ver ANDRADE, 2018; GREGORY, 2012; SAPIA; ESTEVÃO, 2012; HERSCHMANN; FERNANDES, 2014; FRYDBERG, 2018; BARROSO, 2018; BELART, 2020; OLIVEIRA; O'DONNELL, 2021; FIGUEIREDO, 2021) evidenciam não só o interesse acadêmico no tema (com múltiplos enfoques

teórico-metodológicos), mas a riqueza de questões suscitadas pelo (e significados atrelados ao) fenômeno. Como contribuição, nesse contexto, o presente trabalho visa analisar os processos de territorialização musical que vêm sendo realizados pelo bloco Charanga Talismã em um bairro do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Nota-se que as análises acadêmicas, em larga maioria, focalizam performances no centro ou na zona sul do Rio de Janeiro. Nosso objetivo é, também, preencher esta lacuna.

Assim, pretendemos expor aqui notas sobre o desfile do bloco de carnaval carioca Charanga Talismã, com base em pesquisa de material audiovisual, entrevistas semiestruturadas, conversas informais e observações participantes de campo que buscam construir uma "cartografia das controvérsias" (LATOUR, 2012), sempre atenta a possíveis armadilhas da autoridade etnográfica (CLIFFORD, 2008).

Acreditamos que a forma como o grupo ocupa o espaço que escolheu para realizar seus cortejos suscita uma boa discussão a respeito da criação de *territorialidades sônico-musicais*[1] (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) em áreas residenciais e da sociabilidade produzida em meio à produção de alteridades.

Descreveremos, de início, cinco episódios, presenciados durante a pesquisa de campo realizada no cortejo de 2020, que, esperamos, ajudarão a dar uma ideia mais abrangente da territorialidade sônico-musical advinda da passagem da Charanga Talismã pelas ruas de Vila Kosmos. Chamaremos as cinco descrições de "cenas" – que além de remeter à representação, também têm um sentido de unidade, parte de um todo –, inspirados nas dissertações de Abramo (1994) e Vianna (1987). Assim, explicitamos o fato de que há na descrição um enquadramento, uma escolha de uma ação, com enfoque em determinadas questões. Pretende-se assim revelar (e não obliterar) a interferência do autor.

[1] Como afirmam Herschmann e Fernandes, a noção territorialidades sônico-musicais busca "valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados" (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 13). Essas territorialidades sônico-musicais, muitas vezes temporárias, "pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais)" (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 23).

Cenas

CENA 1: Dentro do trem do metrô, a caminho do desfile, já era possível distinguir foliões do bloco rumo à estação Vicente de Carvalho (a mais próxima ao bairro Vila Kosmos, onde é realizado o desfile). Todos os que estavam fantasiados no trem, que seguia em direção à zona norte, sem exceção notada, desembarcaram na estação em que iria acontecer o bloco. Não parecia haver, nesse horário matutino, movimento de pessoas que viessem da zona sul ou do centro para pular o carnaval em outro local do subúrbio. Já nos trens que faziam o caminho contrário, no entanto, era possível notar diversas pessoas fantasiadas partindo da Zona Norte.

CENA 2: Oito horas da manhã. Muitas pessoas esperavam a saída do bloco, marcada para aquele horário. O pouco espaço e número grande de presentes fez com que parte do público ficasse distante da produção sonora dos musicistas que começaram a tocar perto das nove horas. Estando a cerca de 40 metros da fanfarra (acústica, sem amplificação), já não era possível distinguir melodias, mas apenas a marcação rítmica. O pouco engajamento com a música, no entanto, não dispersa o público no cortejo, que permanece, como em diversos outros blocos de carnaval do Rio, seguindo o desfile (à espera de uma melhor colocação em relação aos instrumentos ou apenas experienciando o cortejo sem ouvir claramente a música). Nesta paisagem sonora, distante dos instrumentos, distinguia-se o som das conversas no entorno e, como o bairro é cercado de terrenos verdes, em um determinado ponto, foi possível ouvir o som de cigarras cantando.

CENA 3: Um número expressivo de pessoas do bairro acompanhava o percurso de dentro de suas casas, observando. Outros saiam e juntavam-se ao cortejo. Em conversas informais, rápidas, com esses moradores que vinham às ruas, notava-se o apoio geral ao evento. No entanto, algumas ressalvas também foram lembradas: a quantidade de banheiros (pouca), o xixi feito na rua e o horário (cedo demais).

CENA 4: Quando o bloco chegou à Praça Oswaldo Lima, onde foram realizados os ensaios para o cortejo carnavalesco, os músicos pararam e alguns discursos foram proferidos, intercalados por músicas que sublinhavam o que era dito. A primeira fala pedia no microfone, ligado a um pequeno amplificador (o alcance era ampliado ainda por um jogral), para que pessoas brancas se sentassem e ouvissem o que as pessoas negras tinham a dizer. "Por favor, pessoas brancas, abaixem! Nos escutem!

Obrigada!". Afirmou-se ao microfone que aquele era o momento em que um bloco de maioria branca deveria ouvir os negros. De fato, a maior parte das pessoas presentes se sentou. Foi então executado o samba de enredo de 2019 da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, "Histórias para Ninar Gente Grande". A canção faz uma crítica a certa historiografia brasileira e exalta as contribuições de negros, indígenas: "Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento / Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado Mulheres, tamoios, mulatos / Eu quero um país que não está no retrato".

Depois de uma pausa, integrantes do grupo pediram silêncio para que o público ouvisse a um coro *a cappella* interpretando a canção "Não Recomendado", de Caio Prado - celebrizada também pela performance ao vivo de Johnny Hooker, Liniker e Almério (artistas associados ao movimento LGBTQI+), juntos, no Rock In Rio de 2017 -, que diz em seus versos: "A placa de censura no meu rosto diz: / Não recomendado a sociedade / A tarja de conforto no meu corpo diz: / Não recomendado a sociedade".

Em um terceiro momento, foi pedido ao microfone que homens sentassem e mulheres permanecessem de pé. As mulheres foram convidadas então a manifestar seus desejos de mudança ao microfone. Algumas aspirações amplificadas foram: uso livre da roupa que preferir, escuta dos amigos homens, diferenciação entre o conceito biológico e o social de gênero. Em seguida foram cantadas as canções "Banho", de Tulipa Ruiz (gravada por Elza Soares no álbum "Deus é Mulher") e "Miss Beleza Universal" de Doralyce. Ao fim, vocalizaram o mote "Se cuida, seu machista / A América Latina vai ser toda feminista". O bloco volta a caminhar, depois da longa pausa, cantando "Maria Maria", de Fernando Brant e Milton Nascimento em um momento de êxtase geral.

CENA 5 - Após a execução da última música e de um coro autocelebrativo ("P... que o pariu! / É o melhor bloco do Brasil! / Charanga!"), perto das 14:30, um representante da Associação Parcial Vila Kosmos de Moradores (Apavikom), amplificado por um aparelho de som e um microfone, que já estavam ali antes do bloco chegar, agradeceu à Charanga Talismã. Nesse mesmo som, um DJ começou então a tocar músicas gravadas para os presentes. O trecho da Rua Itacambira até a Avenida Meriti era ocupado por barraquinhas de comidas (além dos bares e restaurantes que já funcionavam ali). Muitos foliões permanecem no local, consumindo e atendendo (conscientemente ou não) ao pedido do texto de divulgação do desfile: "consumam no bar do bloco ou no comércio local".

A Charanga

Podemos situar temporalmente a Charanga Talismã como um bloco herdeiro de uma cena carnavalesca carioca cujo recrudescimento, no centro e na zona sul da cidade, remonta à virada do século (ver HERSCHMANN, 2013). Herschmann considera duas ondas neste contexto, uma primeira em que havia certa juventude ligada ao circuito da Lapa - em fins da década de 1990 e início dos anos 2000 -, engajada em um repertório ligado à "tradição do samba de raiz", e uma outra que teria começado na segunda metade da década inicial do século 21 e que colocou "no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos" (*Idem*, p. 276). Consideraremos a Charanga como parte desta grande segunda onda: uma fanfarra acústica com repertório que não tem nem tema, nem gênero musical definido, mas que contém, como afirma o músico Leon Miguel, "não só a brasilidade, mas a latinidade, como um todo"[2]. Não aprofundaremos aqui a noção de latinidade e de brasilidade, mas, como Pereira, podemos afirmar que há construções bastante específicas que fogem a certas definições monolíticas, incorporando e rejeitando, paradoxalmente, "aspectos das representações hegemônicas, numa negociação ambígua pelas bordas em que deixam de ser objetos passivos para serem agentes, desestabilizando categorias fixas" (PEREIRA, 2017, p. 15).

Ainda de maneira similar às pesquisas de Pereira (2017) ou de Herschmann e Fernandes (2014), também enxergamos na Charanga Talismã uma prática cultural ligada a um associativismo jovem, com dimensões estéticas e performativas articuladas, fundamentalmente musicais, a um conteúdo político. Da mesma forma, há um imaginário nas formas de estar, viver e consumir destes jovens "que se querem 'alternativas' aos modelos dominantes e massivos, ainda que negociem e façam usos de alguns elementos das dinâmicas e lógicas de funcionamento do capitalismo e das indústrias culturais, das quais são críticos" (PEREIRA, 2017, p. 12)

O grupo, que faz um cortejo não oficial, ou seja, não respeita as exigências da prefeitura do Rio de Janeiro para realização de blocos de rua, surgiu em 2017, por iniciativa de alguns musicistas

[2] Depoimento dado ao curta documentário "Que Charanga é essa?", produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizzt. Visualizado em 27/04/2020.

já engajados na produção de *territorialidades sônico-musicais* carnavalescas. Um dos personagens presente neste primeiro evento, Thales Browne, relata:

> a Charanga nasceu de uma maneira muito despretensiosa. Em 2017, a gente queria fazer alguma coisa nova [durante o carnaval]. Tínhamos um grupo no WhatsApp chamado policharanga (...) A gente marcou ali na Glória e fizemos um trajeto ali: saindo da Glória (...) subindo a escadaria da Manchete para descer no Outeiro, terminando na Praça Paris[3].

No ano seguinte, no entanto, o grupo decide fazer seu desfile fora do eixo centro/zona sul, circuito mais movimentado, tanto para blocos oficiais quanto não oficiais[4]. A escolha pelo bairro Vila Kosmos[5], na zona norte, segundo relatos, não foi algo estruturado e planejado. Ela parte, como afirma Leon Miguel, musicista do grupo, da sugestão de um integrante, morador do bairro:

> a Vila Kosmos não surgiu pra gente como um fetiche de uma burguesia da zona sul que quis ir pra longe. Vila Kosmos surgiu pra gente como a sugestão de um dos nossos que mora na área e falou: "poxa, do lado da minha casa tem uma região maneiríssima pra fazer os cortejos, as ruas são pequenas, as casinhas são maneiras, por que a gente não faz lá?" A gente simplesmente comprou a ideia. Comprou o barulho[6].

O relato de uma das produtoras da Charanga, Marcele Oliveira, é semelhante, mas acrescenta ainda o desejo de procurar algo novo, de variar algo feito com frequência no mesmo local:

> quem puxou foi o Thiago de Paula [integrante do grupo], que disse: 'tem uma praça do lado da minha casa, bora sair de lá então?'. Não teve relação estabelecida. Foi uma ideia que a galera comprou o barulho: "pode crer, a gente sempre sai do mesmo lugar aqui na zona sul. Bora lá". Quem estava afim no dia de comprar esse barulho, foi junto. Não teve muita regra, muita organização, ainda, nesse primeiro carnaval [na Vila Kosmos]. A galera só foi. Fez

[3] Depoimento dado ao curta documentário "Que Charanga é essa?", produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizzt. Visualizado em 27/04/2020.

[4] No Foliômetro, aplicativo desenvolvido pelo Núcleo de Geotecnologias da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Sistema Labgis/UERJ, é possível visualizar essa concentração com detalhes, para o caso dos blocos oficiais. Disponível em https://www.labgis.uerj.br/apps/foliometro/. Visualizado em 30/04/2020

[5] Vila Kosmos é um pequeno bairro da zona norte do Rio de Janeiro que faz parte da região administrativa de Irajá (junto com os bairros Irajá, Colégio, Vicente de Carvalho, Vila da Penha, Vista Alegre). Em descrições em redes sociais relativas ao local, ele é classificado como "um bairro de classe média". O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) local é 0,876 - maior que a média do município que é de 0,799 ou que a média brasileira, 0,755. Embora seja mais comum a grafia com a letra "k", há diversos registros da palavra *Kosmos* com a letra "c" (*Vila Cosmos*), *e.g.* nos registros da prefeitura do Rio de Janeiro online.

[6] Depoimento dado ao curta documentário "Que Charanga é essa?", produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizzt. Visualizado em 27/04/2020.

> uma primeira visita, olhou o trajeto, trocou ideia com o cara do bar [e algumas outras poucas pessoas de lá] (...) e foi" [7].

Diálogos travados pela Cahranga Talismã em Vila Kosmos

A partir deste desfile de 2018, Marcele Oliveira conta que o grupo foi estabelecendo mais contato com pessoas de Vila Kosmos, inclusive com organizações como a Associação Parcial Vila Kosmos de Moradores (Apavikom). O grupo "conheceu mais gente e aí a gente entendeu o que hoje é a Charanga"[8], explica Marcele, já apontando para o diálogo com os moradores como constitutivo da identidade do grupo. O contato próximo com a alteridade passa a ser assim uma condição para a realização do cortejo: "a gente precisa ser próximo daquele lugar que é a Vila Kosmos, pra poder sair com o carnaval lá"[9].

Essa aproximação, obviamente, não se dá sem conflitos. O processo de *territorialização sônico-musical* acampado pela Charanga Talismã gera uma resistência de um espaço que tem já outras potentes territorialidades, muitas vezes alicerçadas em valores não compartilhados pelos componentes do grupo. A partir deste dado, os integrantes tomam posição de abertura de diálogo e adotam uma postura de escuta atenta das observações feitas em relação às suas iniciativas.

Appadurai, em textos que comentam a abertura de diálogos interculturais (2009; 2018) afirma que não há diálogo sem sérios riscos. O autor identifica dois principais, sendo o primeiro a possibilidade de não entendimento do que queremos dizer. O segundo, ao contrário, seria o da compreensão completa, ampla, pois

> o diálogo implica, (...) necessariamente, uma decisão sobre a extensão da exigência de negociação quanto aos elementos fundamentais. Neste sentido, todo o diálogo é uma forma de negociação e a negociação não pode se basear numa compreensão mútua completa ou num consenso total que atravesse qualquer espécie de fronteira de diferenciação (APPADURAI, 2009, p. 25).

[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.

Appadurai explica que, quando há convicções fundamentais à mesa, o "elemento improvisador do diálogo fica em perigo e os riscos se tornam impossivelmente altos, uma vez que convicções básicas precisam ser tornadas comensuráveis" (APPADURAI, 2018, p. 6). Para exemplificar seu ponto, ele cita a interação entre o mundo islâmico e o mundo cristão europeu, na qual, em sua visão, "o diálogo se move rapidamente para fundamentos doutrinários e éticos, sem prestar atenção a arenas mais específicas e limitadas" (*Idem*).

Esta busca de Appadurai para fugir de essencialismos formadores de identidades monolíticas em grupos sociais, encarando as diferenças em níveis não primordiais, parece ser uma boa chave para pensar o que os integrantes da Charanga Talismã propõem.

A disposição destes ao diálogo é explicitada de diferentes formas. Na abertura de um dos ensaios para o carnaval de 2020, por exemplo, em uma roda com todos os presentes, entre componentes do grupo, moradores e foliões vindos de outros lugares da cidade, um dos fundadores, Thales Browne, discursa sobre a importância da convivência:

> essa troca que a gente gera aqui é muito importante. Porque o carnaval é muita gente. E é muito legal a gente ver, aqui com a Charanga, muitos moradores (...) Pra gente conviver. Porque o mais importante de vir para cá, além de fazer música e arte, é fazer isso tudo (...) e respeitar o espaço. Principalmente na questão de limpeza, de sujeira e de regras do uso de substâncias (...). Porque o que é normal para muitas pessoas, para outras não é. E a gente não pode impor a nossa verdade, se ela fere a verdade do outro (...) Principalmente quando o outro é anfitrião[10].

Logo após a fala o grupo entoa uma canção *a cappella*, em roda: "Peço à Deus pelo bem de quem me ama / e pelo bem de quem pode me odiar... Pelo bem de quem me ajuda a sorrir, pelo bem de quem me ajuda a chorar! / Pelo bem de quem gosta de cantar minhas toadas e quem dá valor ao meu lugar!".

Para tratar da construção de diferenças entre a Charanga (e seus foliões) em relação aos moradores de Vila Kosmos, citadas por Browne, não nos valeremos, portanto, de identidades fixas seja dos integrantes da Charanga Talismã, seus foliões ou dos moradores de Vila Kosmos. Lembramos, como faz o texto de apresentação do Centro Internacional de Estudos Avançados em Humanidades e Ciências Sociais, Convivialidade-Desigualdade na América Latina Maria Sibylla

[10] Depoimento registrado em vídeo postado no Youtube intitulado "bloco charanga talismã @ vila kosmos: abertura do ensaio (parte 2)". Disponível em https://youtu.be/zgkZ6kPAz8c. Visualizado em 15/04/2020.

Merian (Mecila), que conceitos ontológicos, essencialistas de identidade ignoram discussões que remontam ao trabalho de Fredrik Barth "segundo o qual as diferenças não são constituídas e reproduzidas por meio de isolamento e autorreferência, mas, pelo contrário, por meio de trocas entre diferentes grupos, isto é, no campo das relações interétnicas, interculturais ou inter-religiosas" (MECILA, 2017, p. 4). O que devemos buscar é então a análise de *interações* interculturais como expressão de posições circunstanciais e contingentes assumidas por atores sociais em contextos variados de disputas, com suas específicas restrições e oportunidades.

Neste sentido, uma categoria possível para pensar este contexto de negociação e ressignificação de posições sociais e identificações culturais, é a *sociabilidade*, cunhada por Georg Simmel (2006), sendo reinterpretada por diversas disciplinas. Não seguiremos a definição seminal, em que o termo se refere a um modo lúdico de se relacionar, um tipo de relação sem um fim ulterior a ela, nem outro propósito que não o de produzir a satisfação da associação. Mas sim a interpretação de pensadores ligados à Escola de Chicago. O sociólogo Isaac Joseph, em entrevista concedida a Valladares e Lima, explica: "o que interessa à tradição sociológica que tem origem em Chicago não é a sociabilidade de um 'nós' já constituído. O interessante é o que emerge de um encontro público" (VALLADARES; LIMA, 2000, p. 5).

Deste modo, pensamos a co-presença no espaço público em consonância com Frúgoli Jr., que define as relações de sociabilidade "como espécies de espaços comunicacionais, onde, através da interação entre grupos, redes e indivíduos, se definem e redefinem simbolicamente certas diferenças socioculturais" (FRÚGOLI JR, 2007, p. 18).

Tendo isto em vista, nota-se que o discurso de Browne na abertura do ensaio, em 2020, faz referência a certas deliberações que são resultado de diálogos travados desde 2018. Neste mesmo ano em que realizaram o primeiro cortejo de carnaval, também foi idealizada e produzida uma festa junina da Charanga Talismã no bairro. Nesse momento, alguns conflitos ficaram mais evidentes.

> É meio velado. Ninguém para a festa para dizer 'foi uma merda'. Mas... Principalmente com a questão da maconha, a questão do tabaco. É uma questão. É um separatismo social. A forma como o subúrbio vê [certas substâncias] e a forma como a zona sul vê (...) é diferente[11].

[11] Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

A discussão sobre a relação entre noções morais e a utilização de certas substâncias não será focalizada aqui. Tampouco trataremos, neste curto espaço, de como são acionados imaginários relacionados a determinados topônimos (zona sul, zona norte, subúrbio, etc.), embora seja importante ressaltar a relevância destes temas. O que queremos sublinhar é a relação entre a territorialização gerada pelo bloco Charanga Talismã e a construção dessa alteridade em relação a população local - que se auto reconhece como reflexiva e respeitosa – e, ainda, como o emprego de uma estratégia de convívio, molda essa territorialidade.

Por fim, podemos dizer que o desfile da Charanga Talismã gera o exercício do dissenso, no sentido empregado por Ranciére, confrontando o estabelecimento ilusório de consenso e demonstrando (não camuflando) as rupturas, nessa "divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria" (RANCIÉRE, 1996, p. 368). A Charanga atua na razão dissensual "dos atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é o que produz uma comunidade" (*Idem*, p. 381). Não há utopias da paz consensual. O caminho apontado para a construção dessa razão, como vimos, é através das tortuosas vias do diálogo.

Referências

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: Punks e darks no espectáculo urbano*. São Paulo: Scritta/Anpocs. 1994.

ANDRADE, Marcelo Rubião. *"O maior carnaval do mundo": discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós- Graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

APPADURAI, Arjun. *Diálogo, Risco e Convivialidade*. In: APPADURAI et al. Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade. Lisboa: Tinta da China, 2009.

_____. *The Risks of Dialogue*. Mecila Working Paper Series, No. 5, São Paulo: The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America, 2018.

BARROSO, Flávia Magalhães. *Festas de Contramão: Cenas e experiências dissensuais da rua*. Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro: no Programa de PósGraduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ), 2018.

BELART, Victor Henrique Marques. *Cidade pós-Olímpica: o Carnaval Pirata e as reformas do Centro do Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ), 2020.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

FIGUEIREDO, André Videira de. *A Metrópole Carnavalizada: os Blocos de Rua Como Performances Surrealistas e Situacionistas na Cidade do Rio de Janeiro*. Revista Lusófona de Estudos Culturais Lusophone Journal of Cultural Studies, Vol. 8, N.º 1, 2021, p. 203-220.

FRÚGOLI JR., Heitor. Sociabilidade urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FRYDBERG, Marina Bay. *Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro*. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Rio de Janeiro: UFF, 2018.

GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. *Os carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2012.

HERSCHMANN, Micael. *Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21*. Intercom – RBCC São Paulo: v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez, 2013.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*, São Paulo: Intercom, 2014.

_____; _____ . *Zona Portuária do Rio de Janeiro: entre as "conchas vazias" e a potencialidade das dinâmicas criativas urbanas cotidianas*. In: Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação v.41, n.1, p.21-40, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2018

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012.

MECILA - Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America. Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America. Thematic Scope and Research Programme. Mecila Working Paper Series, No. 1, São Paulo: Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences, 2017.

OLIVEIRA, Ana Paula Rocha de; O'DONNELL, Julia Galli. *O Melhor Espetáculo da Terra: Crise e Regulação no Carnaval de Rua do Rio de Janeiro*. Revista Antropolítica, n. 52, Niterói, p. 200-224, 2. quadri., 2021.

PEREIRA, Simone Luci. *Circuito de festas de música "alternativa" na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude*. In: Rev Famecos (Online) v. 24, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O dissenso*. In: A crise da razão. Organizador: Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. *Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o Carnaval de Rua no Rio de Janeiro*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, 2012, p. 57-76.

VALLADARES, Lícia do Prado; LIMA, Roberto Kant de. A Escola de Chicago: Entrevista com Isaac Joseph. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/Iuperj, 2000, p. 69-92.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

CANTORAS IMPROVISADORAS: ONDE ESTÃO AS MULHERES? VOZES, ESPAÇOS E LUGARES NA MÚSICA.

GT 04 "CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA"

Paula Agrello Nunes Oliveira (INET-md. Instituto de Etnomusicologia. Centro de estudos em música e dança da Universidade Nova de Lisboa)
paula.nunes@hotmail.com
Caio Felipe G. Mourão (INET-md. Instituto de Etnomusicologia. Centro de estudos em música e dança da Universidade Nova de Lisboa)
caiomourao@fcsh.unl.pt

Resumo: Explorando as práticas musicais de cantoras que se destacam por meio da improvisação vocal na música popular brasileira urbana, este trabalho possui uma forte componente de estudos de gênero e feminismo no âmbito da Etnomusicologia. Aborda as diferenças e a busca pela equidade entre homens e mulheres em seus meios de atuação profissional, de modo a que com essa prática seja possível obter reconhecimento perante outros músicos e o público. Questiona as relações de poder no meio musical, tomando como base o que já conhecemos acerca do papel feminino ao longo da História da Música ocidental. Podemos inferir que muito ainda falta para que a mulher possa ser reconhecida e venha obter status através de sua produção musical, seja como intérprete, improvisadora ou compositora. Procura refletir acerca do lugar e dos espaços que uma cantora que improvisa ocupa, sendo estes o palco, as escolas de formação musical profissionalizantes, estúdios de gravação, templos religiosos, ambientes informais ou mesmo domésticos. Trata a voz feminina (e sua multivocalidade) como expressão musical e lugar de fala, propondo formas de salvaguardar e incentivar suas práticas por meio de políticas públicas de cultura e incentivos coletivos.
Palavras-chave: Cantoras Improvisadoras; Improvisação Vocal Feminina, Etnomusicologia Feminista; Música Popular Urbana; Estudos de Gênero.

SINGERS WHO IMPROVISE: WHERE ARE THE WOMEN? VOICES, SPACES AND PLACES IN MUSIC

Abstract: Exploring the musical practices of singers who stand out through vocal improvisation in urban Brazilian popular music, this work has a strong component of gender and feminism studies in the context of Ethnomusicology. It addresses the differences and the search for equality between men and women in their means of professional performance, so that with this practice it is possible to obtain recognition from other musicians and the public. It questions power relations in the musical milieu, based on what we already know about the female role throughout the history of Western Music. We can infer that there is still a lot to be done for women to be recognized and gain status through their musical production, whether as an interpreter, improviser or composer. It seeks to reflect on the place and spaces that a singer who improvises occupies, such as the stage, professionalizing musical training schools, recording studios, religious temples, informal or even domestic environments. It treats the female voice (and its multivocality) as a musical expression and a place of speech, proposing ways to safeguard and encourage its practices through public

policies of culture and collective incentives.
Keywords: Singers who improvise; Female Vocal Improvisation; Feminist Ethnomusicology; Urban Popular Music; Gender Studies.

Observando performances profissionais femininas na História da Música Popular, ou até mesmo na música erudita, dificilmente nos recordarmos de exemplos em que uma mulher esteja no palco assumindo outra função que não a de cantora. Esforçando-nos um pouco mais, conseguimos trazer à memória exemplos de mulheres pianistas ou ocupando as seções de cordas friccionadas e flautas nas orquestras, na maioria dos casos. A divisão dos instrumentos musicais por gênero é uma construção social bastante arreigada na nossa sociedade e com um historial bastante antigo. Acerca desse tema várias pesquisas e trabalhos importantes vêm sendo desenvolvidos, principalmente na área de Educação Musical. Já na música popular, quando pensamos em mulheres atuando na cena musical, o mais comum seria citarmos cantoras e exemplos de pianistas que cantam. Dentro dos meios de produção cultural quase não encontramos mulheres guitarristas, baixistas ou bateristas, por exemplo, que se destacam em proporções parecidas às dos homens. São valores sociais e culturais que influenciam quais instrumentos a menina e o menino (ou muito provavelmente os pais) irão escolher: aqueles que não retiram a condição feminina da mulher que o executa ou que poderão de alguma forma masculinizar a mulher (TRAJANO, 2004).

A arte por meio do canto procura incitar, mover e transformar sentimentos. Está presente no cotidiano de todos os indivíduos desde a infância. O cantar, ainda que amador e reduzido a espaços reservados, possibilita a expressão de variados discursos e sentimentos. Não requisita um momento de estudo exclusivo, em que atividades diárias deixam de ser realizadas, como outros instrumentos musicais requerem. Em contextos não profissionais não é necessário um momento apropriado para sua prática, uma vez que o corpo é o instrumento. A prática vocal na música está presente onde está o corpo. É possível, por exemplo, cantar e lavar louça, cantar e tomar banho, cantar e ninar uma criança. Esta maneira de praticar o canto, associado a outras atividades domésticas e cotidianas, ou em contextos religiosos comumente permitidos às mulheres, faz parte das rotinas femininas ao longo dos séculos. Por este motivo também é mais provável que uma mulher se torne cantora.

Sou uma cantora improvisadora. Desde o início dos meus estudos musicais me deparei com questões que me acompanharam ao longo de minha trajetória profissional na música e que continuam nos dias atuais, sobretudo agora que ocupo também o lugar de educadora do Canto

Popular numa instituição formal e profissionalizante. Desde o início percebi que não bastaria estudar o canto e o repertório da música popular com maestria e afinco para que eu fosse legitimada enquanto musicista de excelência e de alta *performance*. Compreendi que ser uma cantora que improvisa contribuiria muito para que eu fosse respeitada, uma vez que na Música Popular Brasileira são pouquíssimas as intérpretes que se destacam improvisando. Era preciso provar aos músicos, homens, que era tão capaz quanto eles para que eu pudesse ter voz ativa dentro da minha própria banda, por exemplo. A improvisação exige conhecimentos teóricos musicais avançados e horas de estudo e prática. Nesse contexto, em busca de respostas iniciais que pudessem fundamentar estes questionamentos, percebi que aspectos femininos não são o suficiente para validar a inserção de mulheres em ambientes maioritariamente masculinos. Quando lidamos com colegas homens, precisamos constantemente elencar qualidades e adjetivos que se aproximam do universo masculino. Uma mulher que não canta e opta por tocar um instrumento precisa ser frequentemente comparada a um homem. Já aquela que canta precisa tocar algum outro instrumento para ser considerada uma boa musicista.

A iniciativa dessa pesquisa surgiu com as dificuldades em sala de aula em ensinar improvisação vocal aos meus alunos de canto popular, em sua maioria mulheres, uma vez que os métodos conhecidos são os baseados no *Scat Singing* do *Jazz* norte americano, além de vivências criativas a partir da minha experiência particular enquanto professora e instrumentista vocal que improvisa. Quando pensamos em improvisação vocal na música brasileira, Leny Andrade é sem dúvida alguma uma das maiores referências para várias outras cantoras improvisadoras. Inspirou-me a estudar improvisação, para além da interpretação comum dos temas em aulas de canto. Dolores Duran, Elza Soares, Flora Purim, Gal Costa e Elis Regina são também grandes referências para a escola do canto popular brasileiro, além de cantoras improvisadoras atuais, como Badi Assad, Luciana Souza, Vanessa Moreno, Tatiana Parra, Dani Gurgel e outras. Inspiraram-me a aprofundar questões que vão além do método, pautadas em comportamentos sociais, históricos e culturais, que fazem as mulheres, na maioria dos casos, optarem por estudar canto ou piano, improvisar ou não improvisar, na música popular. Isto se deve, em parte, ao que Lucy Green chamou de transgressão do ideal de feminilidade imposto pela sociedade:

> As mulheres instrumentistas são parcialmente transgressoras, porque estão mais próximas de um trabalho intelectualizado, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras são totalmente transgressoras deste ideal de feminilidade socialmente imposto. O trabalho

> intelectual é visto assim como transgressor do modelo de contenção, posto que não seria algo compatível com o feminino (GREEN, 2001, p. 24).[1]

Mulheres sempre atuaram e compuseram, dentro de seus limites culturais. Não podemos deixar de considerar que tivemos nossos lugares de atuação menos valorizados socialmente. Composições e performances musicais femininas precisam se "masculinizar" ou ser comparadas às dos homens, assumindo análises pejorativas, para ganhar notoriedade. Esse comportamento não é exclusivo ao fazer musical. Pode ser observado também em outras atividades profissionais, como literatura[2], artes plásticas e ciência. O cinema está repleto de obras que ilustram este tema. Recentemente o filme *Hidden Figures* (EUA, 2016)[3], baseado no livro homônimo de Margot Lee Shetterly, retrata as mulheres matemáticas negras que trabalharam na NASA na década de 1960 dando suporte aos cientistas homens e brancos. Atuando em linhas de frente, não assinaram importantes projetos, pois estes sempre foram de responsabilidade e autoria masculinas. Outro título interessante é *Big Yes* (EUA, 2014)[4], drama biográfico dirigido por Tim Burton que conta a estória do casal de artistas plásticos Walter e Margaret Keane, famoso no final dos anos 1950 e início dos 1960 por retratos de mulheres e crianças com olhos grandes. As obras de autoria de Margaret eram assinadas por Walter. Felizmente, Margaret consegue reverter a situação e levar ao tribunal o próprio marido, requerendo para si os direitos autorais de suas obras.

Um dos aspectos mais evidentes do controle conjunto de espacialidade e identidade dessas representações e práticas culturais no Ocidente está relacionado à distinção cultural entre público e privado. A tentativa de confinar as mulheres ao mercado doméstico era tanto um controle espacial específico quanto, através disso, um controle sobre identidade. Composições e obras de arte muitas vezes assinadas por homens sempre foram tidas como garantia de selo de qualidade (NOGUEIRA, 2015). O fato de várias mulheres se sentirem compelidas a ocultar a feminilidade e assumir a

[1] Las instrumentistas femeninas son parcialmente transgresoras, porque están más cerca de una obra intelectualizada, mientras que las compositoras e improvisadoras son totalmente transgresoras de este ideal de feminidad socialmente impuesto. El trabajo intelectual es visto como una transgresión del modelo de contención, ya que no sería algo compatible con el feminino feminino (GREEN, 2001, p. 24). Livre tradução.

[2] Na literatura temos alguns exemplos. George Eliot foi pseudônimo usado por Mary Ann Evans (1819 – 1880), romancista autodidata britânica, para que seus trabalhos fossem levados a sério. Assim como George Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804 – 1876), baronesa de Dudevant, aclamada romancista e memorialista francesa.

[3] Título em português: "Estrelas Além do Tempo".

[4] Título em português: "Grandes Olhos"

autoria sob uma identidade neutra ou masculina mostra que o preconceito de gênero ainda é e sempre foi muito real. As mulheres deveriam ocupar o espaço doméstico de seus lares. Habitavam literal e metaforicamente a esfera privada. Assim, era natural que as mulheres compusessem formas menores, como o *Lied*[5], canção para piano e voz. O termo música de salão tornou-se sinônimo de "música de mulher". Implicava amadorismo e, portanto, menor valor criativo. Na Musicologia, o espaço ocupado por mulheres tem sido alvo constante de discussão. Uma rápida vista de olhos nas atividades musicais é suficiente para constatarmos que os trabalhos das mulheres estão fora do Cânone[6] (CITRON, 1990). É difícil encontrá-los em programas de concertos, em livros de História e antologias da música padrão. Nas coleções tradicionais, o gênero não é uma condição necessária declarada para inclusão, nem uma categoria para análise, embora o resultado de fato seja a exclusão quase ou total das mulheres.

Essa inexistência categórica geralmente ocorre quando as normas e valores da cultura dominante, neste caso a sociedade masculina, são assumidos para toda a sociedade. Um padrão semelhante se refere às categorias de classe e raça. Condições e convenções ligadas ao gênero frustram as chances da mulher ter status profissional, um requisito para a inclusão potencial de Cânones. Ainda que o espaço urbano fosse costumeiro e cotidiano para as mulheres escravas, imigrantes e as muitas trabalhadoras, ele era proibido para aquelas que pertenciam às classes média ou alta e que baseavam sua trajetória de vida na manutenção do *status quo*. Muitos dos espaços sociais de cultura, produto do modernismo, fizeram dos espaços públicos da cidade os espaços dos homens. Sabemos que, por razões de "propriedade" socialmente construída, as mulheres respeitáveis simplesmente não podiam passear pelas ruas e parques desacompanhadas. As outras teriam seu movimento restringido pela ameaça de violência dos homens. A urbanização do século XIX foi um período crucial no desenvolvimento da noção de separação das esferas e o confinamento das mulheres (MASSEY, 1994). A possibilidade do desenvolvimento da atividade musical profissional era vista como não desejável, sujeita a suposta perda de sua respeitabilidade.

As subáreas de conhecimento das Ciências Sociais e Humanas apresentam um mundo vasto

[5] Plural de Lied, canção alemã.

[6] O termo Cânone advém da Literatura e é uma ferramenta básica na definição do escopo da disciplina. Os trabalhos admitidos neste prestigiado grupo conquistam profundo respeito, tornam-se material de base para discursos críticos e estabelecem padrões de exclusão para obras cuja qualidade e conteúdo temático não atendem a certos critérios disciplinares. Cânone é mais ou menos equivalente a repertório padrão, standard. Dá uma espécie de salvo conduto, pois se presume que certos repertórios ou textos são melhores e mais merecedores que outros (CITRON, 1990).

a ser explorado. Nesse sentido, as maneiras como as multidisciplinaridades se inter-relacionam têm cooperado imensamente com os estudos musicais e artísticos. As discussões envolvem questões de gênero, identidade, gosto musical e as formas de recepção do ouvinte, aprendizagem formal e informal da Música e do Canto Popular, mas também estudos de mídia, funcionamento da indústria cultural e formação do gosto coletivo, desenvolvimento de habilidades, estéticas e sensibilidades musicais, diferenças entre popular e erudito, além de normas e padrões culturais estabelecidos em nossa sociedade acerca de condutas morais de comportamento. Podemos citar inúmeros exemplos de estudos acadêmicos que abarcam estes aspectos de forma isolada, mas que se comunicam entre si. Não é possível fazer um estudo sobre o feminino na música sem antes considerar o esforço de grandes autoras. Para isso, devemos reconhecer a trajetória dessas investigações no âmbito musicológico. As obras de Susan McClary (1991) e Ellen Koskoff (1987, 2014), por exemplo, abordam temas sensíveis e delicados, que merecem todo o cuidado e atenção, pois tocam em esferas emocionalmente profundas do cotidiano cultural de nossa sociedade.

A Geografia sonora dialoga com a Etnomusicologia e nos revela campos de estudo que sempre estiveram intimamente ligados. Geógrafos culturais, sobretudo a partir dos anos 2000, consideram que os lugares evocam emoções e relações individuais em uma determinada sociedade, ainda que inconscientemente. Emoções se movem e afetos circulam. Ambos são móveis. Na geografia afetiva, há a perspectiva em que o corpo não é visto como pessoal, mas como transpessoal. Podemos ainda perceber, sob outra perspectiva, que a ligação entre corpo e espaço não é universal, ainda que a humanidade venha assumir estereótipos (CAMPBELL, 1990) e símbolos inconscientes (JUNG, 1964). Diferentes corpos possuem diferentes capacidades afetivas, de sentir e de participar no mundo (TOLIA-KELLY, 2006). O engajamento geográfico com a voz se apresenta como opção para explorar sons e espaços da política e como eles afetam nossas capacidades de ouvir e responder ao outro. Mais do que escutar os elementos musicais de um fato sonoro é necessário compreender que os significados da música se encontram em todos os seus processos. Contar a história da presença feminina na arte do canto, dentro e fora de espaços públicos ou privados, é uma forma de trazer à superfície questões delicadas. Iluminar estes pontos, resgatando a produção musical das mulheres, contribui para aumentar os espaços e o empoderamento femininos.

A interseção entre música e lugar despertou crescente atenção nos últimos anos à medida que diferentes disciplinas adotaram o bastão acadêmico para aumentar a riqueza e a complexidade

dos estudos sonoros. O relacionamento entre música e lugar pode ser descrito como coprodução, em que a música reflete, mas também produz lugar (COHEN, 1995). A distinção de lugar na música geralmente se baseia na suposição de que existe uma conexão entre um local real e as características do som produzido nesse local (BRANDELLERO & PFEFFER, 2015). O som é inseparável de paisagem social. A voz, ou a falta dela, é o mais imediato meio de expressão, mas ela não é apenas um meio de comunicação de palavras e frases entre pessoas. Vozes e suas articulações linguísticas são produtos de relações, geografias e subjetividades. Kanngieser (2012) concorda com Butler (1997) acerca das maneiras como as vozes são moldadas. Para ela, uma geografia da voz é capaz de moldar mundos e espaços, revelando a operação criativa e constitutiva de fala e linguagem. Reproduz codificações de poder, classe, gênero e raça. Tomando as experiências de espaço e lugar das mulheres, pesquisadoras feministas, especialmente, não estavam apenas atentas às emoções e sentimentos que as mulheres experimentaram em lugares e espaços específicos, mas o que eles poderiam provocar numa determinada sociedade ou grupo cultural.

As relações entre o fazer artístico e suas representações criam e organizam experiências. Espaço e lugar, e nossos sentidos sobre eles são discriminados pelo gênero. Variam entre culturas e ao longo do tempo. "Espaço e lugar refletem e têm efeitos sobre as maneiras pelas quais o gênero é construído e compreendido nas sociedades em que vivemos" (MASSEY, 1994, p. 186)[7]. A nova geografia cultural demonstra como representações particulares (re) produziram classes desiguais, gênero e relações de poder raciais (ANDERSON, 2019). Lugares de prática musical e espaços de encontros são ricos em codificações e narrativas, pois produzem política. Precisamos pensar no que essa forma de representação faz para mulheres, como produz ativamente conceituações do que é feminino e o que é masculino, como ele influencia a forma das relações de gênero, e como contribui para a circunscrição física e social da vida das mulheres, uma vez que representações tornam vivas imagens e palavras.

A perpetuação da desigualdade de gênero reforça estereótipos acerca do que é entendido como masculino e feminino dentro das práticas e performances artísticas, culturais e nas estruturas sociais. Estabelecidas pelos processos históricos, estas categorias de identidade raramente são questionadas e são continuamente reforçadas. Perceber estes processos sob a perspectiva de gênero

[7] Space and place reflects and has effects on the ways in which gender is constructed and understood in the societies in which we live (MASSEY, 1994, p. 186). Livre tradução.

possibilita compreender e definir identidades. Gênero é um meio de estabelecer redes de poder, capital, autoridade e é um processo de resistência. É também uma ferramenta analítica e crítica contra estas relações de poder (SETTIMINI, 2020). Vale salientar que gênero não pode ser tratado como um problema exclusivo das mulheres. Homens também têm gênero. Entretanto, esta perspectiva binária de gênero, em que se polariza masculino e feminino, há muito vem sendo contestada e desmistificada. Sabemos que há mais possiblidades e fluidez entre estes polos. Estudos sobre sexualidade em várias áreas do pensamento demostram que gênero abrange uma complexidade de fatores: biológicos, psicológicos, sociais, culturais etc. Seria superficial uma tentativa de universalizar experiências masculinas e femininas, negligenciando questões de classe, etnia, idade e sexualidade, entre outros. Mas o que todo este discurso social e biológico tem a ver com a música e o que esperar dos estudos de Etnomusicologia feminista que buscam incansavelmente trazer estas questões à superfície e iluminar a produção musical das mulheres?

Já sabemos que mais do que apenas escutar os elementos musicais de um fato sonoro pertencente a uma manifestação cultural é necessário compreender que os significados da música se encontram em seus processos contextuais, sejam eles sociais, econômicos, políticos, históricos, psicológicos ou culturais. É consenso na literatura acadêmica que o mundo musical contemporâneo e ocidental ainda vem sendo um ambiente de predomínio e privilégio masculino. Antes de 1800, a atividade musical era organizada em torno de unidades políticas e eclesiásticas e as mulheres foram institucionalmente excluídas, pois tanto as convenções tradicionais quanto as proibições formais as impediam. É claro que as mulheres tiveram vários graus de sucesso na tentativa de alcançar seus objetivos. A cultura dominante pode não reconhecer tradições do feminismo como valiosas. No entanto estas precisam de proteção ou salvaguarda semelhante às utilizadas pela patrimonialização. A definição de patrimônio cultural intangível encaixa-se bem com interesses mais efêmeros e não comerciais, os quais há documentação limitada (WHITERS, 2015).

Um dos grandes desafios feministas diz respeito à indústria da música capitalista. As práticas musicais de mulheres que estão à margem do grande público tendem a desaparecer sem os esforços da patrimonialização. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) é uma ferramenta que orienta as práticas não comerciais da música popular. Oferece estruturas para reconhecer e salvaguardar formas de produção cultural que surgem e ajudam a moldar as comunidades políticas e suas identidades. A definição de patrimônio imaterial da

UNESCO é útil para pensar sobre o valor patrimonial da música criada em comunidades que a usam para protestar contra a ordem dominante, derrubar sexismos, hierarquias e exploração econômica, mas, sobretudo também, para produzir cultura. A busca por esta igualdade não se refere apenas a priorizar mulheres. Pessoas pretas, indígenas, homossexuais e outros grupos étnicos e religiosos, frequentemente discriminados, precisam ser incluídos e preservados. A presença de políticas que possam reconhecer os excluídos, aliada às políticas de igualdade, favorecem as práticas culturais das minorias como um todo, que são elementos essenciais na construção do patrimônio cultural e estão intimamente ligados à identidade cultural de um grupo, nação ou povo. A luta pela identidade emana do processo de modernização com seus padrões renovados de dominação e subordinação (BLAKE, 2000). Identidades são fluidas, subjetivas e multidimensionais. A inclusão demanda especificidades diferentes em cada um dos casos. Não há como aplicar uma política global para obter os mesmos resultados em todas as situações. Talvez o contraste entre os incluídos e os excluídos seja simples demais para essa complexa realidade global (NAS, 2009). Em princípio, este processo irá excluir artistas que nunca gravaram nada, cujos registros áudio visuais são escassos ou nulos. Mas é necessário promover políticas que possam dar continuidade histórica para o legado artístico de comunidades feministas. A patrimonialização é uma maneira de levar a sério as práticas, representações, conhecimentos e habilidades desenvolvidas por mulheres e outras minorias.

Sarah Cohen (1993), em seus estudos de Etnografia e música popular, nos revela que ao analisar uma etnografia, também é importante utilizarmos uma abordagem comparativa com diferentes grupos ou culturas e como elas podem classificar, organizar e conceitualizar relacionamentos de maneira diferente. Para a autora, a Antropologia também tendeu a ser holística, pois as relações e atividades sociais são vistas com dimensões culturais, políticas e econômicas diferentes. A coexistência delas é examinada em contextos específicos, mas eles também podem estar situados em um contexto mais amplo e histórico, a fim de observar, por exemplo, a inter-relação de sistemas políticos, econômicos e culturais em determinados momentos e lugares. E é por estes motivos que contribuições que envolvam igualdade de gênero, patrimonialização e música popular precisam referenciar e endossar as pautas políticas dos governos. Cabe a nós, investigadores, continuarmos a fazer nosso trabalho em prol de melhorias para a sociedade, para que aja mais equidade de oportunidades e respeito à diversidade.

É ainda necessário salientar que, mesmo após construir uma carreira, ainda tenho

dificuldades no ambiente musical formal e acadêmico apenas pelo fato de ser mulher, pois a sociedade impõe dificuldades diferentes para homens e mulheres. Percebi então o quanto está materializado na sociedade e nas mais diferentes culturas o machismo e o patriarcado (Brasil e Portugal são exemplos), ainda que o feminismo das últimas décadas tenha contribuído muito para que vários comportamentos estruturais se modificassem. A questão das práticas musicais no âmbito feminino e, mais especificamente, a prática da improvisação, verifica-se ser uma área de investigação bastante recente, com viés Etnomusicologico e multidisciplinar, em que a Música se relaciona com as outras grandes áreas das Ciências Humanas, como a Sociologia, a Antropologia, a História e a Comunicação. Não há como excluir estas intersecções em uma pesquisa. A ainda escassez de fontes escritas abordando estes aspectos aperfeiçoa a importância da investigação, privilegiando documentar, analisar e recuperar com isso parte da memória musical. A forma como estes aspectos se articulam e provocam reflexões sugere uma contribuição relevante para os estudos da Música Popular Urbana e dos estudos de gênero, sobretudo dentro da Etnomusicologia.

Ao longo desta pandemia provocada pelo COVID-19, em que estivemos em casa tanto tempo, recorremos às redes sociais em grande parte dos nossos dias. Assistimos a filmes, séries e peças de teatro, ouvimos músicas e álbuns inteiros nos *streamings*, assistimos à *lives* de músicos e à shows de bandas famosas no *Youtube*, *Facebook* e *Instagram*, acompanhamos Festivais online etc., recursos estes que foram criados para sustentar a classe artística neste momento de difícil crise econômica na Cultura, área bastante afetada pelos efeitos da pandemia. A sociedade está conseguindo perceber a importância da arte em nossas vidas coletivas e sua contribuição para a sanidade mental dos indivíduos. Perguntei-me diversas vezes quantos homens estariam seguindo musicistas no *Instagram*, participando de suas *lives*, assistindo a seus vídeos. Estariam também outras mulheres apoiando umas às outras mutuamente? Alguns festivais *online* foram criados exclusivamente com musicistas, outros procuraram aumentar os espaços femininos em contextos de diversidade. Utilizar os meio *online* tem sido uma prática recorrente para salvaguardar a arte realizada por mulheres, por meio de visitas virtuais a sites de museus, *fanpages*, bibliotecas, revistas especializadas e páginas dedicadas a todos os tipos de artistas.

Dar mais oportunidades para as mulheres que não fazem parte do circuito comercial para que possam ocupar os espaços, ainda que virtuais, não é suficiente. É preciso chegar às diferentes audiências, mantendo a autonomia. A multivocalidade como passagens de fronteira no contexto do

canto é um estudo recente e compreende bem essas intersecções amplas e fluidas do nosso mundo contemporâneo. Cantoras multivocais costumam ser aquelas que precisam continuamente identificar e cruzar fronteiras em sua vida cotidiana - mulheres pretas, imigrantes ou cantoras que navegam por fronteiras de gênero, étnicas e até religiosas (MEIZEL, 2020). Percebo que dentro da categoria "música de mulheres", o subgrupo "cantoras que improvisam" ou "instrumentistas improvisadoras" ainda ocupa pequenos espaços e faz parte de uma estética que alcança um público seleto e difícil de agradar. Ainda somos dependentes das políticas públicas de cultura para participar de editais e festivais de música, bem como para produzir gravações e álbuns. Entendendo o período histórico que estamos vivenciando no Brasil e no mundo, a falta de incentivo às práticas culturais como um todo, a dificuldade em manter vivas as tradições populares, o retrocesso aos direitos humanos básicos dos brasileiros, me pergunto como conseguiremos dar voz às minorias (que na verdade são maiorias) e permitir que ocupem os espaços sociais, urbanos, sem que sejam calados enquanto lutam por suas subsistências. Está difícil nos mantermos vivos nesse caos planetário. Seguiremos estabelecendo e delimitando nossos espaços, firmando e fazendo nossas vozes ecoarem em busca de uma sociedade com mais equidade e justiça. Como sempre.

Referências

ANDERSON, Ben. Cultural Geography II: The Force of Representations. *Progress in Human Geography*. Durham University, UK, v. 43, p. 1120-1132, 2019.

BLAKE, Janet. On Defining the Cultural Heritage. *International and Comparative Law Quartely*, v. 49, p. 61-85, 2000.

BRANDELLERO, A. & PFEFFER, K. Making a scene: exploring the dimensions of place through Dutch popular music, 1960–2010. *Environment and Planning A*, v. 47, n.7, p. 1574-1591, 2015

BUTLER, J. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CITRON, Marcia J. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, University of California Press, Vol. 8, n. 1, p. 102-117, Winter, 1990.

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press, 2000.

COHEN, Sara. Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transaction of the Institute of British Geographers*, London, v. 20, n.4, p. 434–446, 1995.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 12, n. 2, May, p. 123-138, 1993.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

JUNG, C. G. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing Co, 1964.

KANNGIESER, Anja. A sonic geography of voice: Towards an affective politics. *SAGE Journals*. Progress in Human Geography, v. 36, n.3, p. 336 – 353, 2012.

KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014

MASSEY, D. *Space, place, and gender*. University of Minnesota Press, 1994.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MEIZEL, Katherine. *Multivocality*. Oxford University Press, 2020.

NAS, Peter. Masterpieces of Oral and Intangible Culture: reflections on the UNESCO World Heritage List. *Current Anthropology*, v. 43, n.1, p. 139 – 148, 2009.

NOGUEIRA, Isabel. Entre o espelho e o mosaico: reflexões sobre performance e musicologia na construção da identidade feminina em música. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 2, p. 302-342, 2015.

SETTIMINI, Elena. Women's representation and participation in UNESCO heritage discourse, *International Journal of Heritage Studies*, London, v. 27, n. 4, p. 1-15, 2020.

SMITH, Laurajane. Heritage, Gender and Identity. In Graham and Howard (eds) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, 2008.

TOLIA-KELLY, Divya P. Affect – an ethnocentric encounter? Exploring the 'universalist' imperative of emotional/affectual geographies. *Royal Geographical Society* (with The Institute of British Geographers), 2006.

TRAJANO, Wilson Filho. *O Sentido dos Sons: Uma Etnografia dos Atos de Música*. Brasília, 2004. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.

WITHER, Deborah M. Intangible Cultural Heritage and the Women's Liberation Music Archive. In Cohen, Knifton, Marion Leonard, and Les Roberts (eds). *Sites of popular music heritage: memories, histories, places.* New York: Routledge, 2015, p. 125-139.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

CORPO TERRITÓRIO NA MÚSIVA AUTORAL BAIANA FEITA POR MULHERES NEGRAS – UMA ESCUTA MUSICAL RACIALIZADA E GENDERIZADA EM MANUELA RODRIGUES

GT 04"CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA"

Helen Campos Barbosa (Universidade Federal da Bahia)
helenjornalismo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte de minha tese de doutorado que investiga as práticas musicais desenvolvidas por compositoras, mulheres negras baianas, dentro da dimensão da experiência estético-musical situada. Uma proposta embasada metodologicamente pelo conceito de escrevivência que entende o ouvir, sentir e pensar essas produções enquanto uma *experiência estética situada* onde as posicionalidades do corpo são entendidas a partir de atravessamentos múltiplos e estruturalmente organizados pelos agenciamentos interseccionais entre raça, classe, gênero e sexualidade. Nesse artigo a partir da escuta musical dos álbuns da *cantautora* Manuela Rodrigues construo uma análise de sua trajetória artística e narro minha *experiência estética* com seus álbuns. *Uma experiência* circunscrita sob o olhar de uma cosmologia da *ancestralidade negra*, acionada por uma escuta afetiva e memoralística de projetos musicais que entendo enquanto (re)escritas, num jogo de lembrar e completar, criar memórias a partir de seus "corpos/história", como fala Conceição Evaristo (EVARISTO, 2011, p.9).
Palavras-chave: experiência estética. escrevivência. cautautoras negras. decolonialidade.

Territory body in Bahian authorial music made by black women - A racialized and gendered musical listening in Manuela Rodrigues

Abstract: The present work is an excerpt from my doctoral thesis that investigates the musical practices developed by composers, black women from Bahia, within the dimension of the situated aesthetic-musical experience. A proposal methodologically based on the concept of writing that understands hearing, feeling and thinking about these productions as an aesthetic experience situated where the body's positionalities are understood from multiple crossings and structurally organized by the intersectional assemblages between race, class, gender and sexuality. In this article, based on listening to the albums of the singer Manuela Rodrigues, I build an analysis of her artistic trajectory and narrate my aesthetic experience with her albums. A circumscribed experience from the perspective of a cosmology of black ancestry, triggered by an affective and memorialistic listening of musical projects that I understand as (re)written, in a game of remembering and completing, creating memories from their "bodies/history", as Conceição Evaristo says (EVARISTO, 2011, p.9).

Keywords:**:** aesthetic experience; escrevivência; black singer; decoloniality.

Introdução

O trabalho autoral de *cantautoras,* negras e baianas, me impõe pensar a imaginação de comunidades afetivas enquanto construção de novas práticas do fazer musical, que produz novas sensibilidades estéticas, e que se desdobra ainda em outras possibilidades de construções de mundo. Estabelecer esse pensamento dentro de uma perspectiva estética me exige ainda o desafio de não me restringir aos textos canônicos e eurocentrados sobre estética. Reflito assim sobre a presença de corpos negros e femininos na produção musical brasileira, especialmente a baiana, localizando ao mesmo tempo meu próprio corpo de mulher negra, enquanto pesquisadora e fruidora dessa musicalidade. Desse modo, a partir da escuta musical dos álbuns da *cantautora* Manuela Rodrigues construo uma análise de sua trajetória artística e narro minha *experiência estética* com seus álbuns. Aciono a *experiência estética situada* enquanto um entendimento de que o modo como meu corpo negro, feminino, experiencia uma sonoridade tem demarcações também específicas, situada numa cultura igualmente específica. O que não quer dizer que esses são marcadores fixos/fixadores estáveis, mas que ao se propor observar elementos da ancestralidade negra, caminha pela memória afrodiaspórica enquanto lugar de (re)escritas de lembranças ancestrais negras para demarcação e (re)posicionamento no presente de mulheres negras baianas, artivistas.

O presente artigo parte de minha pesquisa de doutoramento onde o conceito *experiência* costura-se numa delicada e complexa teia a partir das histórias pessoais, contemplando memórias, vozes e lugares de ancestralidades negras (hooks, 1995). A *experiência estética* está aqui atravessada por afetos, memória auditiva construída a partir de uma ancestralidade negra que ao (re)construir imaginários na esfera estético-musical, (re)configuram ainda uma *experiência estética* igualmente generificada e enegrecida. Penso assim a *experiência* atravessada pela ancestralidade negra constituindo *escrevivências* musicais. *Escrevivência* é um conceito proposto pela escritora Conceição Evaristo (2007), enquanto uma metodologia que engendra a escrita performática enquanto estratégia política me possibilitando dialogar assim sobre a produção musical de *cantautoras* - compositoras e cantoras - negras baianas. Nesse sentido o uso de *cantauroras* demarca o lugar de mulheres compositoras e intérpretes refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal (ROSA, NOGUEIRA, 2015). *Escrevivência* norteia metodologicamente e conceitualmente esse estudo onde meu lugar de pesquisadora é compartilhado em sintonia com o saber localizado e auto referenciado a partir de minha corporeidade negra. Assim, três elementos estão implicados: 1 - corpo; 2 - escritura de uma condição negra; 3 - experiência.

A voz e a performance na *cantautora* parceira desse estudo é ouvida de modo genderizado e racializado permitindo a compreensão da *experiência estética escrevivente* interpelada de modo *interseccional* pelos marcadores sociais da diferença, como raça, gênero e classe engendrando uma experiência atravessada pelo legado *ancestral* da memória do corpo e da voz de mulheres negras baianas fazendo suas auto inscrições num tempo espaço. Uma compreensão do *corpo* como lugar de *memória* conforme Leda Martins (2018) sugere. A *interseccionalidade*, um conceito/encruzilhada que reivindica a observação de vivências e demandas intelectuais inobservadas pelo feminismo

branco como também pelo movimento antirracista (AKOTIRENE, 2018). O conceito implicou ainda numa análise do projeto autoral das *cantautoras* parceiras desta pesquisa observando diferentes noções de feminilidade e masculinidade, distanciando-se desse modo de noções hegemônicas de homem e mulher biológicos.

Aqui, destaco um dos projetos musicais estudados na tese, todos desenvolvidos por mulheres negras baianas que apresentam em suas produções musicais, temáticas que perpassem questões como feminismo e ancestralidade negra no recorte temporal dos anos 2000. Manuela Rodrigues, Baiana, 40 anos de idade, a mais velha entre as quatro *cantautoras* que compuseram o *corpus* da tese, portanto com uma trajetória artística autoral de maior tempo. Sua trajetória me permite estabelecer um parâmetro geracional distinto das demais, tanto do ponto de vista de como lida com esse dado racial em seu trabalho artístico musical, como também de contextualização desse trabalho em diferentes contextos históricos, com diferentes formas de se lidar com a *diferença.* Na análise abaixo observo sobretudo como a *cantautora* carrega e lida com o "ser mulher negra", seguindo assim a observação inicial da *escrevivência* que é a compreensão da própria corporeineidade negra enquanto um artivismo. Manuela Rodrigues ao falar na consciência sobre o entrelaçamento entre o ser negra e sua produção artística, ressalta que só o fato de cantar, compor, performar, isso já seria seu canto negro. Fala ainda que ao compreender-se como pessoa negra, entende que tudo que faça esteja atravessado por essa informação mesmo que isso não esteja necessariamente tratado explicitamente. Ao observar o contexto musical baiano a partir do início da trajetória de Manuela Rodrigues, é possível acompanhar um projeto musical iniciado antes dos anos 2000, apesar de seu primeiro CD ter sido lançado em 2003, marco de maior presença de negras e negros nos espaços institucionais, inclusive por ser o ano de criação da SEPIR-Secretaria de Promoção e Igualdade Racial.

O conceito *raça* organizou-se como um dos eixos importantes nas *escrevivências* das *cantautoras* negras baianas inclusive sob o ponto de vista de posicionamento quanto a aspectos como o cabelo, por exemplo. Como afirma Patrícia Hill Collins (2000) *raça* reconfigura a forma como as mulheres negras experienciam *gênero* em muitas sociedades, assim "uma base material e experiencial sustenta uma epistemologia feminista negra" (COLLINS, p.256, 2000). A categoria analítica 'corpo território' foi o ponto inicial das análises desenvolvidas a partir das *cantautoras* que integraram a escuta musical que me propus a fazer. O início de minha escuta e análise partem assim, do agenciamento que a *cantautora* faz em torno de seu cabelo, compreendendo esse elemento como parte do processo histórico de construção de 'autorreferencialidade' que Hildália Fernandes (2016) entende enquanto (re)ssignificação do que historicamente o colonizador caricaturou e ridicularizou.

O corpo em performance, ainda segundo Leda Martins, não é apenas representação ou expressão de um ato, é também o local de inscrição de um conhecimento grafado pelo gesto, movimento, dança, voz (MARTINS, p.67, 2019). Ancestralidade seria então mais do que um conceito ou uma categoria do pensamento, pois diz respeito às experiências histórico-culturais na diáspora, uma "categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro" (OLIVEIRA, 2012, p. 40). A ancestralidade é "um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sígnicas, materiais, linguísticas etc." (OLIVEIRA, 2009, p. 257). Proponho assim pensar a ancestralidade

feminina e negra acionando a memória enquanto tomada de consciência onde a tragédia não seria o único elemento de um passado, a produção de linguagem, da música estaria na zona do "não lugar" como possibilidade e mobilidade na afirmação das diferenças e são essas singularidades da *cantautora* que transbordam e vão ao encontro de outras mulheres que a escutam. Não se constitui assim numa representação que fixa o "ser mulher negra", são comunidades que como afirma Jurema Werneck (2009), possuem fronteiras imprecisas.

Corpo Território

"Cantora, compositora, instrumentista, professora de canto, mulher, mãe, filha, irmã, tia, amiga, artista, pessoa, indivíduo, ser."

É assim que Manuela Rodrigues apresenta-se em uma de suas redes sociais. Em entrevista realizada por mim, Manuela afirma que a compreensão de si mesma enquanto uma mulher negra e o que isso significaria socialmente no Brasil, na Bahia, ela só foi descobrir aos poucos e fora do contexto familiar. O "ser negra" não foi um assunto discutido em casa, e pela sua narrativa, o cabelo pode ter sido um elemento muito significativo nesse processo. Ela afirma ter uma consciência do "ser negra" construída aos poucos. Sua mãe com traços indígenas e o pai negro pertenciam a classe média soteropolitana e fizeram questão em priorizar uma educação em escola particular na cidade de Salvador, sobre isso ela ressalta que a dificuldade financeira era presente e que por vezes o não pagamento da mensalidade por um ou dois meses acabava acontecendo. Começou a estudar piano clássico aos noves anos de idade, formou-se em canto lírico pela Universidade Federal da Bahia aos 21 anos de idade. Essas informações a *cantautora* ressalta como forma de demarcar seus lugares de privilégios onde lhe foi possível fazer escolhas e dedicar-se a elas.

Quando já adulta resolveu cortar o cabelo alisado quimicamente e deixá-lo natural, ela lembra que "ainda não existia empoderamento *black* e a coisa mais difícil era encontrar um salão que encorajasse uma pessoa negra, de cabelos crespos a deixar o cabelo natural", afirma Manuela em entrevista para este trabalho. Apesar de saber que o empoderamente *black*, com enunciados postos por nomes como Malcom X e Martin Luther King, a partir do movimento estadunidense "*Black power*" com o lema "*black is beautiful*" a partir da década 1960, já ecoava aqui no Brasil com certa força a partir da década de 1970, compreendo o que ela diz como a constatação do quanto a estética negra e nossos traços físicos, como cabelo crespo, ainda eram percebidos como algo "a ser melhorado". Manuela continua explicando que, as desculpas dadas pelos profissionais procurados por ela, a fizeram ter mais certeza de querer a mudança. Diziam: "mas se você fizer isso, seu cabelo vai ficar todo crespo na raiz" e eu: "sim, mas é isso que eu quero". Diziam: "menina, vai te dar um trabalho porque ele vai ficar muito volumoso" e eu: "sim, mas é isso que eu quero, o volume".

Fonte: @manuelarodriguescantora

Depois da transição capilar, relata que ao andar dentro de um *shopping* em Salvador, foi puxada pelo cabelo, por alguém que pretendia verificar se não era uma peruca. O fato lhe obrigou a compreender o "ser negra", mas ressalta que ao compreender o poder de cantar e a música enquanto ferramenta política nunca sentiu - se obrigada a falar necessariamente sobre isso em suas músicas. Na entrevista feita por mim, afirma que o fato dela, mulher negra estar no palco, por si só lhe assegura um "canto negro". A análise da trajetória de Manuela Rodrigues me permite pensar nos diferentes deslocamentos dentro de uma aparente unidade do "ser mulher negra", contextos distintos conformam diferentes possibilidades de trânsitos sócio-raciais. Ao passo que o conceito *raça* organiza-se como um dos eixos importantes nas diferentes *escrevivências* das *cantautoras* negras baianas inclusive sob o ponto de vista de posicionamento quanto a aspectos como o cabelo, por exemplo, é importante perceber que há diferentes formas de agenciamento de seus corpos e de suas subjetividades que determinam ainda distintas prioridades e estratégias políticas.

Sua afirmação inicial, na epígrafe do tópico, parece justamente afirmar a co-existência de diferentes 'identidades' que são ora parcialmente suprimidas e ora ressaltadas em contextos específicos. A *escrevivência* passa por observar como nós mulheres carregamos em nós o dado da negritude, desse modo a auto -afirmação das identidades de ativistas, negras e ou feministas, passam ainda pelas nossas experiências, e elaborações acerca da formação de nós mesmas como sujeita político. Manuela Rodrigues, ao rememorar o início de sua trajetória artística, lembra de ter sido estimulada a cantar *samba*, fato que identifica como preconceito, uma vez que esse tem sido o lugar de muitas cantoras negras na história da música popular brasileira e baiana. Percebo o empenho da *cantautora* em provocar desestabilizações no “eu” tanto em suas escolhas musicais como também no modo que narra a si mesma. As trajetórias familiares e profissionais ainda que individuais perpassam a compreensão da performance das *cantautoras* negras enquanto uma conjuntura social, de classe, gênero e de raça. Suas atuações no palco estão atravessadas por escolhas, influências, heranças, conflitos, resistências, nas esferas familiar e pública. No caso de Manuela Rodrigues, seu corpo território tenciona lugares ou demarcações preconcebidos sobre o “ser mulher e negra”.

Escrevivências musicais

O cenário musical baiano tem hoje uma nova música apontado como lugar de fusão de gêneros musicais, sem a expectativa de uma sonoridade particular, como é o caso de nomes como Illy, Giovani Cidreira, Hiran, Livia Nery, Larissa Luz, Luedji Luna, entre tantos(as) outros(as)[1]. No entanto, no momento em que Manuela Rodrigues começa a fazer essa fusão, ainda não era uma

[1] O mapa criado pelo Jornal Folha de São Paulo pode ajudar a ilustrar esse fenômeno - Folha de São Paulo <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>

articulação musical tão comum na cena musical baiana. Além disso, o experimentalismo do álbum não tem exatamente uma linguagem pop, fato que distoa ainda mais do que vinha sendo produzido naquele momento. Gêneros como samba, jazz, rock aparecem em diferentes faixas do álbum com uma linguagem experimental. Ao pensar sobre isso, em uma de nossas conversas pergunto a ela sobre como pensa na diferença entre esse arranjo atual de vários gêneros e ritmos musicais e as possibilidades de fusões musicais que ela já vem construindo desde o início de sua trajetória. Nesse ponto, acho importante colocar um trecho de uma conversa que tive com ela sobre seu processo criativo, "Eu sou da canção. Sou daquela geração que dá muito valor à composição. Não é uma composição feita para um *beat.* Eu nunca dei muito valor ao *beat".* Eu questiono - Explica o que é o *beat*? "O *beat* é a batida, é a dança, que tem *trance* misturado com música eletrônica... mas meu raciocínio para a elaboração de um arranjo é inverso. É a canção conduzindo o arranjo. Primeiro vem a canção. Eu não me preocupo antes se a canção vai ser dançante ou não dançante. Se o *beat* vai ser contínuo ou não contínuo. Eu acho que essa nova geração (de compositoras) estão muito mais conectadas com isso...". A *cantautora* explica ainda que percebe em seu trabalho menos fusões de *beats* por exemplo e mais fusões de gêneros musicais, fato que favorece um mesmo álbum ter um *rock* numa faixa, um samba em outra, etc. Ela ressalta que percebe isso como algo do momento atual, que tende a voltar-se a dança.

Pensar numa possível "linha" que costure a trajetória musical de Manuela Rodrigues, seria a partir de uma posicionalidade no mundo que tende uma reafirmação de negritude, baianidade mas a partir da ruptura, uma convergência que busca ao mesmo tempo a multiplicidade. As letras das canções do seu segundo trabalho - *Uma outra qualquer por aí* - trazem rimas que lembram os jogos de linguagem de Tom Zé e sua voz diferentemente da suavidade do primeiro CD, tem um impostação mais aguda e esganiçada, em uma das críticas musicais sua voz é destacada como uma "voz aguda e estranha"[2]. A herança do tropicalismo que é apontada em diversas críticas musicais, vem a partir da estrutura do samba, que tem o gênero musical "desarmonizado" por uma escuta que não está no lugar convencional da voz da maioria das interpretes da música popular brasileira.

A canção que nomeia o álbum *Uma outra qualquer por aí* é dos músicos Rómulo Froes e Clima. Rómulo Froes junto com Manuela compõem também a faixa "Por um fio". Rómulo é um compositor paulistano que ressalta sua falta de preocupação em melodias que "grudem" na memória. Se no primeiro CD há uma predominância de letras que tratam sobre questões existenciais, o segundo álbum traz temas relacionados a reflexões sobre a arte e seus profissionais no contexto do capitalismo, como em *Vende-se um poema* versos do poeta baiano Álvaro Lemos, musicados por Manuela ou ainda em *Profissional liberal*. Essa última, ela considera como uma letra empoderada e muito significativa pra ela, ao falar de ser artista, "...dona do meu umbigo... E sou filha de oxóssi, não me fixo a nada. Rápido raciocínio e grande iniciativa. Vivo de ideais...", e sendo ela mulher e negra esse é um dado que ressalta como "a arte falando por si só". Essa canção inclusive foi segundo ela a que mais gerou perguntas - de quem é a composição? Como se não fosse possível uma mulher falar

[2] Ver em <djzepedro.com.br>

daquelas coisas". "No meu disco *Rotas*, não tem músicas feministas, mas tem músicas bem políticas. A música chamada "Quem quis mudar", por exemplo. E meu segundo disco é altamente feminista, com feminismo negro. E entre o *Rotas* e *Uma outra qualquer por aí*, muita coisa do meu repertório tinha músicas como "Respeitem meus cabelos brancos".

Nas temáticas do terceiro álbum temas como, amor, maternidade, autonomia profissional e quanto ao próprio corpo, critica a superficialidade das relações reduzidas às redes sociais. Em todas as canções as temáticas estão atravessadas por um pensar a existência de um corpo de mulher movido a pensar numa existência onde o dado racial lhe mobiliza mas não seria o elemento único ou preponderante ao pensar sobre a vida. *Se a canção mudasse tudo*, considerado nas resenhas musicais como mais simples, tem canções como *Bagagem*, canção destacada numa das críticas como "(...) baianidade nagô distanciada dos clichês do universo afro - brasileiro" (trecho do texto de Mauro Ferreira no blog notas musicais). Nessa canção é mais explícita uma sonoridade reconhecida como baiana, onde o som do berimbau e de uma percussão com tambores soam lembrando o dos blocos afros. Seus dois álbuns anteriores, foram produzidos por Tadeu Mascarenhas e uma única banda foi responsável pela gravação, já o terceiro disco traz cinco produtores diferentes, e a gravação do álbum contou ainda com 30 músicos que se alternam entre faixas musicais dialoga com gêneros como o *rock*, *samba, bolero* e programações eletrônicas com utilização de alguns efeitos na voz.

Importante ressaltar que no contexto sócio histórico afro diaspórico, portanto atravessado pelo colonialismo, a *diferença* está continuamente em disputa, apesar de que em cada contexto sócio histórico negocie de maneiras distintas. Inserido no contexto dos *mass media*, a diferença no contexto brasileiro pós colonialismo e escravidão, faz com que a *diferença* seja elemento de reconhecimento, identificação e também apropriação para formulação de produtos/bens simbólicos culturais a serem consumidos. Isso engendrou formas específicas de mobilizações e construções de identidades onde destaco inicialmente a nítida relação entre gênero, raça e classe. No contexto atual de disputa por significação e afirmação de identidades, identifico mudanças nas maneiras como isso tem ocorrido especificamente na música. A relação entre ancestralidade negra, gênero e sexualidade e feminismo atualiza inclusive o modo de operar o artivismo artístico-musical.

Ao passo que partilhamos enquanto mulheres negras da constituição de linguagem, seja falando, cantando, escrevendo como lugar de outorgar a nós mesmas um estatuto de corpo, que ocupa um espaço e que toma pra si a possibilidade de reescrever, de reimaginar uma história de violência contra nossos corpos e linguagem. Por outro lado, partimos de cosmogonias próprias e singulares que constituem dessemelhanças entre nós. Mulheres negras, falam a partir de lugares sociais distintos entre si, com partilhas desiguais do nome e do reconhecimento dos direitos de autoria. Os elementos políticos nas *cantautorias* são *escrevivências* que envolvem processos criativos, opções estéticas e as condições sociais e políticas de produção desse som: a música é "...uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades" (OLIVEIRA PINTO, p.223).

Quando projetos musicais de mulheres falam sobre negritude, sobre maternidade, sobre sexismo e empoderamento, entre outros temas percebo a assimiliação estética à um cotidiano

localizado em demandas específicas, a uma vida ordinária impregnada de emoção e de reivindicações de mulheres de diferentes contextos. Entendo que essa consciência da própria história de modo individual e coletivo desencadeia o derramamento de um afeto, como um certo jeito de autodefinir-se, desafiando o processo de validação do conhecimento que produziu imagens estereotipadas e ao asseguramento da possibilidade de auto definir-se (HILL COLLINS, 2016). O lugar da autoria enquanto empoderamento da mulher negra na música é assim o resultado da politização das vivências pessoais e coletivas. Assim, toda a produção que historicamente foi deslegitimada ganha reconhecimento, as produções das mulheres negras ganham destaque, justamente por se dedicar às vivências que conectam - se às suas referências de ancestralidade.

O artivismo musical

Manuela Rodrigues, em 2019, realizou shows que anunciaram um novo projeto musical, *Grito* ressalta a face instrumentista da artista, com foco em suas composições e foi elaborado como parte da pesquisa que desenvolveu no mestrado. A pesquisa realizada no Mestrado Profissional do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, investiga o seu processo criativo ao compor usando o piano como instrumento de acompanhamento. Assisti sua defesa de mestrado, que aconteceu no mês de abril de 2019. E foi quando assisti pela primeira vez, ao show *Grito*, que inicia sob uma atmosfera densa, tensão gerada pelos sons mais graves do teclado que ela mesmo toca. No microfone alguns efeitos de sintetizadores prolongam seus gritos e sussurros que ecoam e confundem sensações como angústia, gozo

Esse é um grito parada,
Para para que preparar,
Se a parada paralisa e
Pausa
Pensa
Passa
Paciência [...]

A canção foi feita depois que ela teve duas paralisias faciais (uma em 2005 e outra em 2015), provocadas por uma doença conhecida como Paralisia de Bell. Ela compôs da primeira vez que teve a paralisia, a parada obrigatória que suspendeu toda uma rotina, lhe dava vontade de gritar diante do contexto de um rosto imóvel e torto. *Grito* parte desse lugar de uma nova fase no trabalho da artista que vem experimentando novas sonoridades preparando um novo álbum. O repertório do show além das canções inéditas, foi composto ainda por músicas que fazem partes dos seus três álbuns, como *Lista*, *Amor de carne e de osso* e *Ventre* do CD "Se a Canção Mudasse Tudo" e outras como *Neurose*, *Barraqueira* e *Nova história*, de cds anteriores.

O projeto *Três na folia* desenvolvido há 11anos dentro do circuito do carnaval de Salvador por Manuela Rodrigues junto com Claudia Cunha e Sandra Simões confirma a identificação com a fusão de diversas referências musicais, nesse caso clássicos carnavalescos de diferentes épocas, onde aparecem frevos, marchas, sambas, ijexás e releituras de funks, pagodes e carimbós. Mas a fusão

musical está geralmente num lugar de criar alternativas que distoem de uma sonoridade comum ao contexto. Percebo assim uma compreensão da música enquanto um território que pode tencionar o consenso, especialmente no que diz respeito a linguagem musical, há uma busca por subversão na expectativa de escuta. As performances artístico-musicais de Manuela condizem com o modo como carrega em si a compreensão de sua negritude, enquanto um lugar de afirmação política. Ao estabelecer diferenças com o modo como as *escrevivências* são construídas pelas *cantautoras* é possível realçar o lugar dissensual de performar tanto a feminilidade como a negritude. Os diferentes modos de subjetivação das *cantautoras* me faz voltar ao ponto de ratificar *mulheres negras* como uma categoria não universal e como afirma Djamila Ribeiro (2018), esse não é um dado implícito dentro da normatização hegemônica. A insistência por mulheres negras construindo suas auto definições vem da necessidade de resistir a desumanização essencialista que tende a nos colocar frente ao "outro", como antítese a uma branquitude. Olhar a partir de um ponto de vista feminista negro decolonial é pensar em como as diferentes matrizes de opressão podem nos colocar em diferentes posições, a depender de como os marcadores sociais da diferença se estruturam em cada condição. Isso significa não reduzir as experiências ao âmbito individual mas entender como elas se estruturam socialmente dentro de uma comunidade estética, ética e política. "O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas" (RIBEIRO, p.69, 2018). Ao refutar o lugar universal de mulher, de negritude, e de outras identidades desencadeia-se ainda a necessidade do homem branco também racializar - se, entender o "ser branco" como metáfora do poder (KILOMBA, 2019).

Performances de gênero e sexualidade

Assim como a subversão de uma identidade musical com a fusão de gêneros musicais sempre esteve presente no trabalho musical de Manuela Rodrigues, sem uma delimitação muito precisa, sua imagem dialoga com uma desestabilização de uma identidade fixa. Nas fotos que expõe, que posta em suas redes sociais, nem sempre está maquiada ou num enquadramento mais pousado. O videoclipe da canção *Bagagem*, filmado no centro urbano de Salvador pode ser visto e ouvido como mais uma configuração sonora que implica não apenas a codificação dos gêneros musicais alí evocados mas também parte das estratégias da trajetória individual da *cantautora*, o que implica em leituras possíveis do produto (SOARES, 2012). Numa última postagem que fez no dia 25 de julho 2019, dia da mulher negra afro caribenha, ela posta uma *selfie* com a legenda "Selfizinha de hoje! Dia da mulher negra, com muito orgulho. P.s. - botei um batom". Em 2016 no dia 08 de março ela afirma, "Ser mulher é ser o que você quiser. Estar onde quiser. Fazer o que quiser! Sou mulher da Bahia, da família, da vida, da música e da arte. Somos fortes e juntas sempre subiremos mais degraus em busca da igualdade. Feliz dia de luta e garra para todas nós!" < https://www.facebook.com/manuelarodriguescantora/photos/a.402890906463444/961804953905367/?type=3&theater>

O contexto de 2003, quando o álbum é lançado não tinha uma discussão e uma mobilização no sentido de realçar o lugar da mulher compositora, na conversa que tive com Manuela Rodrigues, pergunto como isso a afetou. Ela explica que as mulheres que compunham naquele momento e até antes desse período, lembrando por exemplo de Mariella Santiago, com primeiras composições ainda nos 1990, se inseriam no contexto musical sem quase nenhuma discussão ligada a raça ou gênero. Sobre isso, ela diz ter elaborado melhor atualmente quando foi escrever sobre seu processo criativo no mestrado defendido no início de 2019.

Manuela Rodrigues relembra ainda que no início da carreira, fazer música era uma forma de existir e não pensava se tinha muitas mulheres ou não, se iriam abrir espaços ou não. Ela explica que acreditava que fazer isso, poderia lhe causar medo e até lhe paralisar. Nesse ponto, ela cita Sergio Souto como um artista importante pra sua formação. Quando o projeto com suas canções autorais passou a ter reconhecimento e foi aprovado no Prêmio Braskem, as pessoas sempre se referiam a sua idade quando manifestavam surpresa: "Nossa, como ela é nova. Nunca me falavam, nossa ela é mulher. Não. Sergio Souto, que foi uma referência muito forte na minha vida é que me botou nas rodas de compositores. Porque ele me colocava nas rodas, de igual pra igual assim, 'deixa eu chamar aqui uma compositora', ele falava e mostrava minhas músicas pros amigos dele que já tinham muita experiência".

Pergunto ainda sobre o *Encontro de Compositores*, iniciado em 2010 em Salvador e que ela fazia parte. Era um grupo que promovia um evento aberto reunindo compositores de gerações e estilos diferentes. Com um grupo fixo de 10 compositores a ideia era de em cada evento um deles junto com convidados contarem suas histórias e curiosidades sobre seus processos criativos. Ela relembra que nesse grupo, só tinha ela e Sandra Simões enquanto mulheres. Ao pensar sobre o debate atual sobre o lugar da composição e a relação de gênero, sexualidade e raça, Manuela avalia que a possibilidade dessa construção se dá a partir daquelas que fizeram trabalhos que abriram caminhos, quando quase não existiam mulheres negras realizando trabalhos autorais no cenário baiano, ainda que não seja considerado hoje como "engajado". O tema da maternidade é ressaltado por Manuela Rodrigues durante a entrevista como uma questão que ela gostaria de falar para além de cantar a respeito. "Música, maternidade e mercado. É sobre isso que eu gostaria de falar". Ela afirma ter vivenciado muito mais o preconceito por ser mãe solo no meio profissional do que por qualquer outro marcador que a atravesse. Abaixo, a primeira foto foi feita no intervalo de uma sessão de fotos de divulgação para seu último Cd. E a segunda é registro de um dos seus shows. fotográfico urbano feito e divulgado em suas redes sociais junto com a legenda, "Quando soube que ia me tornar mãe quis que o mundo mudasse e que eu pudesse mudar junto com ele. Em homenagem ao dia das mães compartilho a canção Ventre, que fiz na minha gestação". Diferentemente, as demais cantautoras parceiras deste estudo, que não são mães, essa temática não aparece entre temáticas de músicas ou em entrevistas.

"E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair

De dentro de quem for
A mulher é você"

Sobre a maternidade, ela ressalta que parir não foi o seu maior ato de coragem, "todos os dias me apronto para mais um ato de coragem ... Quando pego o microfone, subo no palco e abro a boca, tiro forças das entranhas. É um ato de coragem e liberdade." Para ela essa é a forma de seguir resistindo como artista e principalmente como mulher negra. O depoimento, abaixo, foi logo após sua participação na última Noite da Beleza Negra do Ilê Ayê,

> Não por acaso coube a mim cantar na Noite da Beleza Negra do Ilê Ayê a canção "Dentro de Cada Um". A canção foi gravada pela Deusa Elza Soares no álbum Deus é Mulher, 2018. Algumas pessoas perguntaram se a canção era minha, acostumados a me ouvir cantando minhas próprias composições, confesso que adoraria que fosse, mas não é. A canção, que versa sobre todo tipo de violência a qual nós mulheres somos submetidas e sintetiza tudo numa afirmativa de que Dentro de Cada Um existe uma mulher, foi composta por dois homens Pedro Loureiro e Luciano Mello. Dois homens sensíveis que, de certa forma, tentaram olhar o mundo com o olhar da mulher e já iniciam a música com a seguinte frase: "A mulher de dentro de cada um não quer mais silêncio". Não dá mais pra silenciar e quando disse que não foi por acaso que essa canção me chegou é porque embora tenha sido punk pra mim reproduzir frases como "de dentro da mala do cara que te esquartejou, te encheu de ferida" ou " daquela menina acuada que tanto sofreu e morreu sem guarida", senti nesse convite um chamado, uma oportunidade de transmutar, resignificar, curar minhas próprias dores de mulher, além de escancarar uma triste realidade, nua e crua.
> Nenhuma de nós passamos ilesas, podemos até não ser submetidas a todos os tipos de violência, mas invarialmente semos submetidas a alguma, se não uma, outra, se não física, psicológica, se não direta, indiretamente, às vezes tendo aqueles que mais amamos como arma para nos atingir. Cantando essa canção em vários momentos o nó me veio a garganta, a emoção me tomou. Todo o contexto era muito forte, estar na Noite da Beleza Negra no Ilê, que há 40 anos reverência a mulher negra e sua beleza na sua plenitude, mulheres negras como eu, cheias de histórias, mulheres negras como eu com uma vida de luta. Estar no palco, o lugar que mais me sinto inteira, estar cantando, falando, dizendo foi muito intenso pra mim e eu só agradeci.

O "ser mulher" performa diferentes posicionalidades no mundo, onde as inscrições étnico-raciais, de classe, de gênero e sexualidade conectam à produção de linguagem enquanto, expressão ou lugar radical de reafirmação, de fusões e ao mesmo tempo de ruptura, de texto e ao mesmo tempo de tradução, confluências e alterações, origem e disseminação, multiplicidade e convergência (MARTINS, p.28, 1997).

Considerações finais

Assim como a subversão de uma identidade musical com a fusão de gêneros musicais sempre esteve presente no trabalho musical de Manuela Rodrigues, sem uma delimitação muito precisa, sua imagem dialoga com uma desestabilização de uma identidade fixa. As performances artístico-musicais de Manuela condizem com o modo como carrega em si a compreensão de sua negritude, enquanto um lugar de afirmação política. Nas fotos que expõe, que posta em suas redes sociais, nem sempre está maquiada ou num enquadramento mais pousado. O videoclipe da canção *Bagagem*, filmado no centro urbano de Salvador pode ser visto e ouvido como mais uma configuração sonora que implica não

apenas a codificação dos gêneros musicais alí evocados mas também parte das estratégias da trajetória individual da *cantautora*, o que implica em leituras possíveis do produto (SOARES, 2012).

O contexto de 2003, quando o álbum é lançado não tinha uma discussão e uma mobilização no sentido de realçar o lugar da mulher compositora, na conversa que tive com Manuela Rodrigues, pergunto como isso a afetou. Ela explica que as mulheres que compunham naquele momento e até antes desse período, lembrando por exemplo de Mariella Santiago, com primeiras composições ainda nos 1990, se inseriam no contexto musical sem quase nenhuma discussão ligada a raça ou gênero. Sobre isso, ela diz ter elaborado melhor atualmente quando foi escrever sobre seu processo criativo no mestrado defendido no início de 2019. Manuela Rodrigues relembra ainda que no início da carreira, fazer música era uma forma de existir e não pensava se tinha muitas mulheres ou não, se iriam abrir espaços ou não. Ela explica que acreditava que fazer isso, poderia lhe causar medo e até lhe paralisar. Nesse ponto, ela cita Sergio Souto como um artista importante pra sua formação. Quando o projeto com suas canções autorais passou a ter reconhecimento e foi aprovado no Prêmio Braskem, as pessoas sempre se referiam a sua idade quando manifestavam surpresa: "Nossa, como ela é nova. Nunca me falavam, nossa ela é mulher. Não. Sergio Souto, que foi uma referência muito forte na minha vida é que me botou nas rodas de compositores. Porque ele me colocava nas rodas, de igual pra igual assim, 'deixa eu chamar aqui uma compositora', ele falava e mostrava minhas músicas pros amigos dele que já tinham muita experiência".

Pergunto ainda sobre o *Encontro de Compositores*, iniciado em 2010 em Salvador e que ela fazia parte. Era um grupo que promovia um evento aberto reunindo compositores de gerações e estilos diferentes. Com um grupo fixo de 10 compositores a ideia era de em cada evento um deles junto com convidados contarem suas histórias e curiosidades sobre seus processos criativos. Ela relembra que nesse grupo, só tinha ela e a compositora Sandra Simões enquanto mulheres. Ao pensar sobre o debate atual sobre o lugar da composição e a relação de gênero, sexualidade e raça, Manuela avalia que a possibilidade dessa construção se dá a partir daquelas que fizeram trabalhos que abriram caminhos, quando quase não existiam mulheres negras realizando trabalhos autorais no cenário baiano, ainda que não seja considerado hoje como "engajado".

O tema da maternidade é ressaltado por Manuela Rodrigues durante a entrevista como uma questão que ela gostaria de falar para além de cantar a respeito. "Música, maternidade e mercado. É sobre isso que eu gostaria de falar". Ela afirma ter vivenciado muito mais o preconceito por ser mãe solo no meio profissional do que por qualquer outro marcador que a atravesse. Abaixo, a primeira foto foi feita no intervalo de uma sessão de fotos de divulgação para seu último Cd. E a segunda é registro de um dos seus shows. fotográfico urbano feito e divulgado em suas redes sociais junto com a legenda, "Quando soube que ia me tornar mãe quis que o mundo mudasse e que eu pudesse mudar junto com ele. Em homenagem ao dia das mães compartilho a canção Ventre, que fiz na minha gestação". Diferentemente, as demais *cantautoras* parceiras deste estudo, que não são mães, essa temática não aparece entre temáticas de músicas ou em entrevistas.

Sobre a maternidade, ela ressalta que parir não foi o seu maior ato de coragem, "todos os dias me apronto para mais um ato de coragem ... Quando pego o microfone, subo no palco e abro a

boca, tiro forças das entranhas. É um ato de coragem e liberdade." Para ela essa é a forma de seguir resistindo como artista e principalmente como mulher negra. O "ser mulher" performa diferentes posicionalidades no mundo, onde as inscrições étnico-raciais, de classe, de gênero e sexualidade conectam à produção de linguagem enquanto, expressão ou lugar radical de reafirmação, de fusões e ao mesmo tempo de ruptura, de texto e ao mesmo tempo de tradução, confluências e alterações, origem e disseminação, multiplicidade e convergência (MARTINS, p.28, 1997). Nesse sentido o *comum* estético me aproxima da história das *cantautoras* descrita acima, num lugar de demarcação das histórias individuais mas ao mesmo tempo com traços em comum entre elas e com a minha própria auto-percepção corporal. Corpos territórios negros que agenciam a *experiência estética* a partir dos marcadores sociais da diferença, a localizando enquanto uma experiência gendrada e racializada. Uma experiência portanto de compartilhamento do empoderamento racial e de gênero nas *cantautorias* baianas e negras. Tais questões engendram assim a necessidade de um giro epistemológico quanto ao pensar sobre a *experiência estética*, propondo assim a discussão, a partir do feminismo decolonial negro. O pensamento de *uma experiência* enquanto *uma escrevivência* discute as memórias ancestrais negras como formulações que imaginam ou reivindicam lugares de construção de linguagem.

A produção de linguagem feita por mulheres negras também são (re)dimensionadas a partir dos avanços históricos do racismo, do sexismo, das desigualdades de classe e do heterossexismo. Nesse sentido, mulheres negras enquanto sujeita política, é resultado de múltiplos atravessamentos que se por um lado me impede de individualmente homogeneizar a afirmação de uma noção única sobre mulher negra, posso por outro lado entender a dimensão comunitária, estética e ética de um corpo de mulheres que comungam de enfrentamentos e diferentes processos de violência e que portanto estabelecem ainda estratégias ancestrais de resistências onde o amor aos seus e corpos e suas expressões artísticas seja uma das escrevivências mais marcantes no contexto contemporânea.

Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol.8, n.1, 2000.
AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade? Belo Horizonte- MG: Letramento: Justificando, 2018.
BARBOSA, Silvia Maria Silva. O poder de Zeferina no Quilombo do Urubo: uma reconstrução histórica político-social. Visualisado em 03 de maio de 2019. Disponível em: < http://www.est.com.br/periodicos/index.php/identidade/article/viewFile/2263/2158.>
BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. In: GUIMARÃES, César et al.. Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial. Decolonial turn and Latin America”. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, 11:89-117, 2013.
CARDOSO FILHO, Jorge. Para apreender a experiência estética: situação, mediação e materialidades. Galáxia (São Paulo. Online), v. 22, 2011a, p. 40-52.
CARNEIRO, Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. 339f. Tese (Doutorado) – Programa de Filosofia da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
COLLING, Leandro. A emergência do artivismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade. IN: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) Erotização da política e a política do desejo: Narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera. Salvador, EDUNEB, pp. 74-86, 2016.
CRUZ, Cintia. FIGUEIREDO, Angela. Beleza negra: representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras. Volume 16. Coleção UNIAFRO. EDIFURB. 2016
DEWEY, John. Art as experience. (2005). 3ª ed. New York: Perigee Books.
EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
_____, Conceição. Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.
MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória. O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. Visualizado em 21 de novembro de 2018. Disponível em <www.letras.ufmg.br/poslit>
_____. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. em 21 de novembro de 2018. Disponível em <file:///C:/Users/helen/Downloads/11881-51700-1-SM%20(1).pdf>
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.25-56. Disponível em < http://www.revistavortex.com/rosa_nogueira_v3_n2.pdf>. Acesso em outubro de 2016.
OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe!** Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. Revista da ABPN, vol. 1, n. 1, mar-jun 2010.

DESABAFO: UMA MATERIALIZAÇÃO SONORA EM OPOSIÇÃO AO MACHISMO

GT - CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA

Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes (Universidade Federal de Pernambuco)
Sidclea.cavalcanti@ufpe.br

Resumo: Com base na análise da música *Desabafo* (1982) da compositora Mary Maciel Ribeiro - Cecéu, e na interpretação da cantora Marinês, investigaremos sobre quais formas a canção se manifesta acerca do processo do patriarcado na sociedade, fazendo um paralelo com a inserção da mulher no forró. O objetivo é mostrar o que há na estética da obra, sobretudo na sua maneira de exposição, apresentado como reflexo do posicionamento das artistas acerca do machismo e preconceito sofrido por elas dentro do gênero musical.

Palavras-chave: Mulher. Forró. Patriarcado. Machismo.

Abstract: Based on the analysis of the music Desabafo (1982) by composer Mary Maciel Ribeiro - Cecéu, and on the interpretation of the singer Marinês, we will investigate the ways in which the song manifests itself in the process of patriarchy in society, making a parallel with the insertion of women in the lining. The objective is to show what is in the aesthetics of the work, especially in its manner of exhibition, presented as a reflection of the position of the artists regarding the machismo and prejudice suffered by them within the musical genre.

Keywords: Woman. Forró. Patriarchy. Chauvinism.

Introdução

Muito se fala sobre o patriarcado e machismo impulsionados dentro do gênero musical forró. Fala-se sobre suas letras, sobre comportamento dos forrozeiros, maneira de vestir e pensar, e sobre os signos trazidos dentro da música nordestina, mas pouco se fala sobre a atuação da mulher como cantoras, instrumentistas, produtoras e Djs dentro do segmento, como acontece seu processo de inserção dentro do mercado, e quais os impedimentos enfrentados por elas para prosseguir com a carreira.

Quando a mulher consegue se firmar dentro de um espaço que, de acordo com a sociedade, não faz parte da sua natureza, quais são as ferramentas de posicionamento utilizadas por ela a fim de obter notoriedade e força dentro de um lugar que antes não era comum a ela? E dentro do forró como se dá esse processo de conscientização contra a dominação masculina?

A participação feminina no forró é historicamente preenchida por diversas cantoras que, por serem mulheres e terem desejo de fazer forró, sofreram e sofrem preconceito. A sociedade patriarcal alegava que forró não era coisa de mulher, que para tal, precisa-se de força e fôlego, "algo que não esperava-se da mulher". Desde Marinês que foi a primeira mulher a comandar

um trio pé de serra cantando e tocando triângulo, muitas outras conseguiram se destacar e conquistar o seu lugar. Carmem Costa (primeira intérprete das músicas de Luiz Gonzaga), Carmélia Alves (cantora da era do rádio, levou o baião para os grandes salões), Chiquinha Gonzaga (irmã de Luiz Gonzaga, cantora e tocadora de oito baixos), Anastácia (compositora e cantora, fez grandes parcerias com Dominguinhos), Clemilda (cantora e compositora, ficou conhecida por cantar forró de duplo sentido), Almira Castilho (cantora, compositora e dançarina, fez parceria com Jackson do Pandeiro), Helena (atuou como produtora de trios como Trio Nordestino, foi casada com Luiz Gonzaga), Hermelinda do Trio Mossoró, Lucymar, cantora e compositora paraibana) e Marinalva (irmã de Marinês, cantora e compositora), estão entre as primeiras e todas conseguiram entrar no mercado das principais gravadoras de forró da época.

Aqui busca-se fazer uma análise crítica da música *Desabafo*, a fim de encontrar em seus elementos internos um diálogo que traga a fala feminina acerca das injustiças e constrangimentos impostos pela sociedade machista dentro e fora do forró.

A escolha dessa música se deu através da sua divulgação dentro do coletivo feminista "Marinês Unidas". O grupo carioca reúne mulheres musicistas que, tendo Marinês como maior referência dentro do segmento, trazem através do tributo à cantora, um discurso sobre a força da mulher. O coletivo também promove oficinas de instrumentos como violão, sanfona, teclado, escaleta e percussão, usando como base o repertório das canções de Marinês.

A música encontrada no lado B do disco de Marinês e Sua Gente, foi gravada em 1982 e hoje ganha grande destaque, principalmente no sul do país, entre as bandas contemporâneas de forró e coletivos feministas do segmento da dança. Foi por meio da sua divulgação nas redes sociais que surgiu a curiosidade de procurar a sua aceitação com questões sociais e como isso se dá no processo estético da obra.

Em seu livro Sociedade e Literatura, o crítico literário Antonio Candido afirma que para interpretação coesa de uma obra é necessário que seja feita a fundição do texto e contexto de maneira íntegra e dialética. (CANDIDO,2006). O autor explica que os elementos externos, ou seja, o contexto social, tem muita a dizer quando fragmentado dentro da obra, tornando-se assim parte do próprio elemento interno.

O grande desafio é encontrar a fragmentação do contexto externo na música *Desabafo,* e através de uma análise poética e musicológica que abrangerá além da melodia e harmonia, também a interpretação da cantora Marinês, entender como esses elementos sociais estruturam a canção.

Para a construção deste estudo foi feita uma pesquisa bibliográfica em literaturas que tratam de temas correlacionais, também fizemos entrevistas e escuta ativa do material analisado.

Análise musical de *Desabafo*

A composição é assinada por Cecéu, compositora paraibana, autora de grandes sucessos do forró, como *Bate Coração* e *Forró do Xenhenhem.* Boa parte da sua produção tem parceria com seu companheiro Antônio Barros, também compositor consagrado dentro do mercado. A música foi lançada no ano de 1982 pela gravadora Copacabana, e encontra-se na terceira faixa no lado B do vinil, seu título também é encontrado como tema na capa do disco. Encontramos como ficha técnica: produtor fonográfico - Som indústria S.A., direção artística - Luiz Mocarzel, supervisão de produção - Talmo Scaranari - Lindú, coordenação artística - Decio Fonsi, arranjos - Maestro Chiquinho, assistente de estúdio - Geraldinho, técnicos de gravação - Deraldo e Zildemar Araújo, técnico de mixagem - Roberto Marques, técnico de montagem - Tonheco, corte - Sílvia R. Nascimento, gravado nos estúdio - Havai R.J. e DO RÉ MI - S.P., *layout* e arte - Jurandir G. Silveira, foto - Michael Challat.

A instrumentação que, em ritmo de xote, subgênero do forró, e que tem em seu andamento 80 ppm (pulso por minuto), é composta por sanfona, zabumba, bateria, contrabaixo, guitarra e instrumentos de percussão como reco-reco, agogô e triângulo. Uma formação que vai mais além do tradicional trio pé de serra.

Em seu livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, Climério de Oliveira Santos afirma que a maioria dos xotes são cantados com voz suave e seu tema refere-se ao cenário romântico, uma dança para casal (SANTOS, 2013). Não é o caso da música aqui em questão, pois Marinês coloca sua voz com grande potência, seu andamento não é lento e sua letra fala sobre ser livre e do desapego a comportamentos impostos pela sociedade. Uma incompatibilidade com o estilo do subgênero. Vejamos a letra: “Eu quero a minha vida como ela é/ Como o povo sabe/ Com o chão no pé/ Como a água doce pra matar a sede/ Me deitar na rede/ Tomar um café/ Ser um ser humano/ Sem tabu/ Sem preconceito/ Ser errado/ Ser direito/ Acreditar e não ter fé/ Cada um sabe o sapato onde aperta/ Minha porta é aberta/ Qualquer um pode entrar/ Não ligo, faço, aconteço/ No outro dia eu esqueço/ Pra de novo começar/ A minha vida sem chorar/ E quem quiser por falar/ Falar, falar, falar, falar, falar, falar/ Que eu não vou mudar.”

De acordo com o fonograma de 1982 com duração de 3’e 7”, a forma musical segue o modelo do quadro abaixo repetindo a mesma sequência por 3 vezes. (Ver figura 1)

Introdução		Parte A	Parte B	Introdução	
Melodia de sanfona + reco-reco	Repetição da melodia da sanfona acompanhada por guitarra, contrabaixo, bateria, zabumba, triângulo e agogô	Voz 2 estrofes com 4 versos	Voz 2 estrofes uma com 3 versos e outra com 7 versos	Melodia de sanfona + reco-reco	Repetição da melodia da sanfona acompanhada por guitarra, contrabaixo, bateria, zabumba, triângulo e agogô

Figura 1: Esquema formal *Desabafo*[1]

Aqui, o que nos chama atenção é a quebra de distribuição dos versos na parte B da canção, diferente do que vinha acontecendo na parte A, as estrofes contêm números distintos e ímpares. Pode-se interpretar como um desequilíbrio, mas na verdade o que vemos é uma tensão que nos alerta sobre algo que vinha acontecendo tradicionalmente como a parte A, e que foi modificado porém, encaixado perfeitamente quando desencadeia na volta da introdução. Veremos mais à frente que a melodia e a letra da parte B reforçará essa inquietude transmitida através da disposição dos versos.

Sua melodia caminha dentro da escala de dó menor natural (primitivo) porém, recebe em alguns momentos uma elevação no terceiro e no quarto grau da escala. Em entrevista, o acordeonista Marcos Farias, filho de Marinês e Abdias e responsável pelo arranjo da música, nos informou que a intenção naquele momento era trazer o modo lídio, escala que tem como característica um intervalo de quarta aumentada, muito utilizada nas melodias do forró, segundo ele, era conhecida como "quartal" (expressão utilizada pelos músicos da época). Mas o que observamos na verdade é que essas alterações se apresentam na melodia como ornamentos, pois entre elas encontramos um Láb, nota que não faz parte do Dó lídio. Nota-se esse comportamento melódico logo na sua introdução. (Ver figura 2).

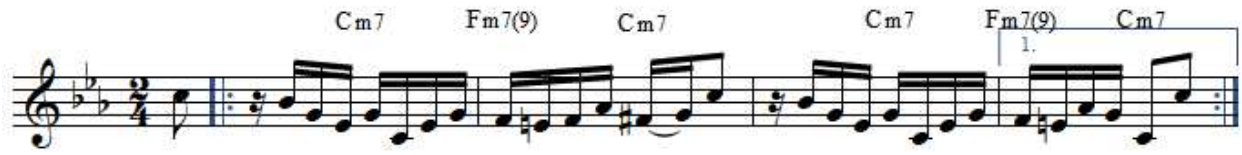


Figura 2: Introdução

[1] Esquema formal inspirado no material do livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* do autor Climério de Oliveira Santos.

As alterações encontradas no segundo compasso da introdução chamam atenção para o que será apresentado mais à frente na parte B da música. Os arpejos que antes seguiam formalmente, foram quebrados com as tensões causadas pelos intervalos de 2ª menor, através da bordadura inferior Mib - Fá e Fá# - Sol. Vejamos a fragmentação desse motivo (pequeno trecho melódico com identidade própria) na parte B e qual a impressão trazida com seu efeito. (Ver figura 3)

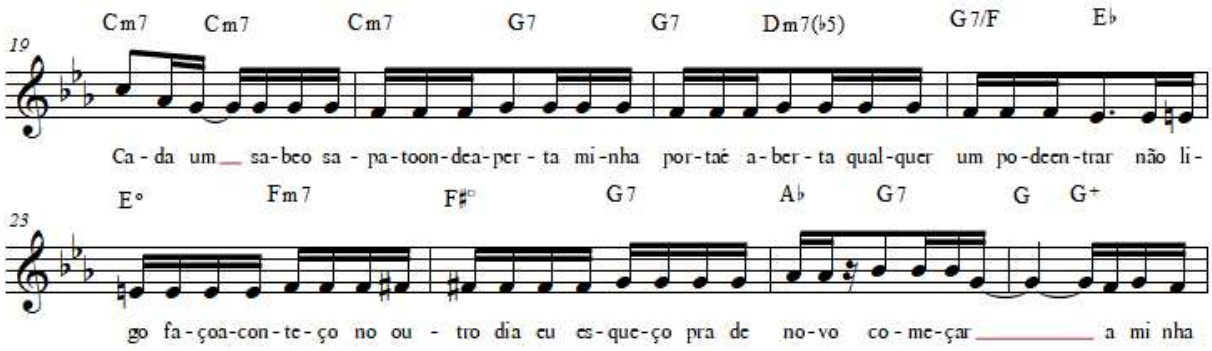


Figura 3: Fragmento musical da parte B

A distribuição do motivo aparece em forma cromática ascendente nos causando uma sensação de ápice na música. O trecho melódico culmina-se com o VII grau da escala que, aparecendo na harmonia como terça do acorde de G7, dominante da tonalidade, repousará mais adiante com o I grau. A mensagem trazida no trecho ganha mais força com letra e a voz de Marinês.

O movimento crescente da escala nos faz refletir sobre um fluxo que vai contra a uma forte corrente galgando a pequenos passos através dos semitons, em direção ao seu principal objetivo, chegar ao ponto em que todos entendam seu desabafo.

Trazendo a contribuição do etnomusicólogo Climério de Oliveira Santos onde, em seu trabalho sobre um tipo de forró que vai além da bipolarização entre o pé de serra e o eletrônico, onde aplica o conceito de fluxo como uma disposição que se movimenta permanentemente, transformando as realidades existentes e atua em um constante questionamento (SANTOS, 2014).

Se entendermos o patriarcado e o machismo como realidades existentes, podemos interpretar que as falas de mulheres conscientes do seu verdadeiro papel na sociedade, estão refletidas através do fluxo melódico apresentado na parte B. Nesse mesmo âmbito melodia, letra e harmonia trabalham como um todo que gera força motriz para chegar ao lugar desejado

que, de acordo com o contexto em que estamos relacionando, seria uma compreensão social livre de comportamentos sexistas.

Sobre o arranjo harmônico, pensamos que passou por uma crise de modernização. De acordo com o Maestro Marcos Farias, a música recebeu uma harmonia diferente da que ele tinha proposto na gravação. O mesmo nos informou que trouxe uma condução mais jazzística nos acordes porém, o produtor responsável pelo disco não aceitou, alegando que tal harmonia não era compatível com o mercado da época. Marcos, que tinha acabado de concluir seu curso de maestro pela Faculdade da *Berklee College Of Music*, queria trazer algo mais moderno para o momento, fazendo assim com que o material melódico fosse mais valorizado com a harmonia.

Façamos a comparação de um mesmo trecho entre a harmonia arranjada por Marcos Farias e a executada pelos músicos na gravação de 1982. (Ver respectivamente nas figuras 4 e 5).

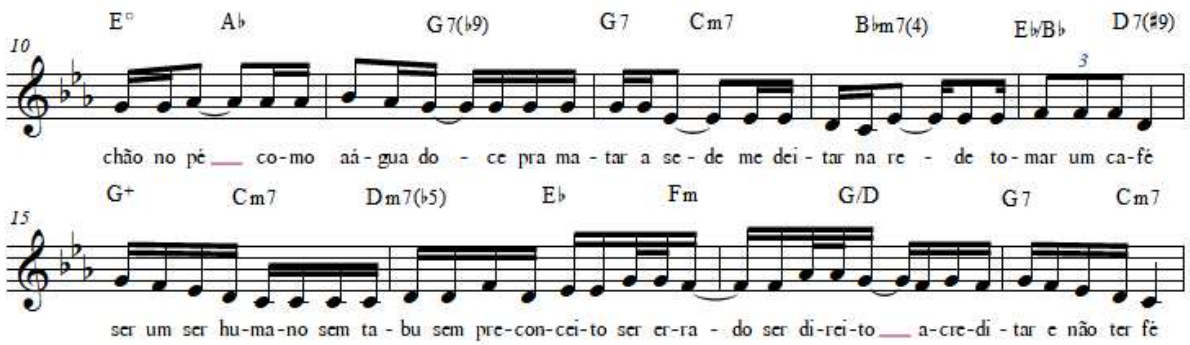


Figura 4: Fragmento da parte harmonizada por Marcos Farias.

De acordo com a harmonização *alla* Marcos, percebemos que o maestro explora outras possibilidades além das tríades adicionando nos acordes, notas com intervalos compostos (neste caso, acrescentando as 9ªs), como observamos no compasso 11 com o acorde G7(b9) e no compasso 14 com D7(#9).

Uma outra característica encontrada foi uso do acorde dominante secundário D7(9#) como preparação para o acorde dominante G + entre os compassos 14 e 15.

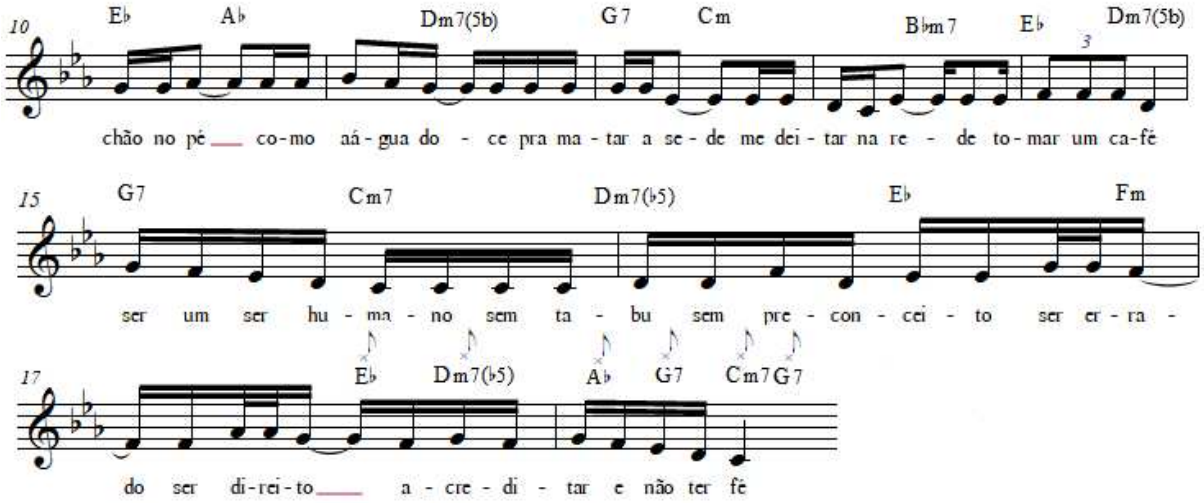


Figura 5: Fragmento da parte harmonizada na gravação.

Na harmonia da gravação notamos nos compassos 14 e 15 a progressão ii-V com os acordes Dm7(b5) e G7, uma característica básica do Jazz, que pode resolver ou não no I grau. Mas o que nos chamou mais a atenção foi a forma rítmica como os acordes são tocados entre os compassos 17 e 18. Uma marcação que intensifica mais ainda a informação explícita na letra do trecho - *acreditar e não ter fé*[2], uma insistência no argumento.

A conclusão que temos ao analisarmos essas duas harmonizações, é que a modernização em *Desabafo* era inevitável. Mesmo com o boicote do arranjo destinado para gravação, a maneira como os acordes foram conduzidos apresentam-se de forma moderna tão quanto a desejada pelo maestro Marcos Farias.

O que chamamos de crise da modernização nessa música, é a força de querer trazer o novo dentro de sua estrutura, e que mesmo havendo forças contrárias na formação do seu produto, trouxe uma atualização com requinte de modernidade dentro do xote. Vemos que tal modernização refletida através da melodia e harmonia, apresenta como um discurso de não seguir o fluxo do tradicionalismo, não só na música, no forró, mas na sociedade.

Sobre Marinês

Para entendermos a atuação de Marinês como cantora, especificamente cantando *Desabafo,* e por que seu legado tem influenciado tantas artistas do forró, é importante que conheçamos um pouco da sua trajetória de vida.

[2] Link para ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=Pc1vC9qLOz8

Nascida em São Vicente Ferrer, cidade pernambucana que faz divisa com a Paraíba e se localiza a 85 quilômetros de Recife, Inês Caetano de Oliveira (nome de batismo), mudou-se ainda criança para Campina Grande-PB.

Desde pequena aprendeu a cantar ouvindo os programas de rádio transmitidos através dos altos falantes que ficavam próximos a sua casa. Começou cantando músicas românticas, Carinhoso de Pixinguinha era uma das suas preferidas. Também já conhecia as músicas de Luiz Gonzaga e o tinha como um dos seus ídolos.

Como gostava muito de cantar, decidiu participar dos programas de calouros oferecidos pelas rádios, e foi em um desses concursos que nasceu o nome Marinês. Na ocasião, sabendo que seu pai não permitiria a sua participação, adicionou Maria como seu primeiro nome para não ser reconhecida, pois sabia que seu pai também ouvia o mesmo programa. Quando foi anunciada pelo locutor, do nome Maria Inês, saiu a corruptela Marinês, e ela gostou tanto que usou como nome artístico em toda sua carreira. Ganhou o concurso em primeiro lugar. O prêmio era o valor de 100 mil-réis e a carteira assinada no elenco da emissora. Assim começou sua carreira como cantora, fazendo parte do *cast* de cantores da rádio.

Foi nos corredores da rádio que conheceu o sanfoneiro Abdias, até o momento ela não trabalhava cantando forró. Foi só após o casamento com o músico que passou a cantar músicas de Luiz Gonzaga. Juntos montaram o trio pé de serra o "Patrulha de choque do Rei do Baião". Tocavam nas cidades, abrindo a programação dos shows que Gonzaga fazia.

Conheceram o Rei do Baião por convite do prefeito da cidade de Propriá/SE. Na ocasião participaram de uma inauguração de um busto em homenagem a Luiz Gonzaga. Uma data inesquecível para Marinês, pois após esse momento sua vida mudaria. Logo Gonzaga convidou o trio para fazer carreira no Rio de Janeiro.

Marinês e Abdias foram para o Rio e começaram a acompanhar Seu Luiz, ela fazendo vocal e ele reforçando na sanfona. Sua primeira gravação foi uma participação na música *Mané Zabé* (1956). No ano seguinte gravou seu primeiro disco. Com o nome Marinês e Sua Gente, batizado por Chacrinha, fez sucesso com as músicas de João do Vale, *Pisa na Fulô* e *Peba na Pimenta.* Fez participação no filme "Rico Ri à Toa" (1957). Por sua forma de dançar, cantar e tocar triângulo foi coroada a rainha do xaxado. Seu impacto no forró foi tão grande que a chamavam de " A Luiz Gonzaga de saias", isso comprova mais uma característica machista da sociedade e do forró, como se dentro do segmento não pudesse ser apenas a Marinês, primeira mulher a comandar um trio pé de serra.

Gravou em média 34 discos de carreira, 11 compactos e 4 coletâneas. Entre os sucessos mais conhecidos na sua carreira estão: *Bate Coração, Só gosto de tudo grande, Estopim da*

bomba, Pisa na fulô, Peba na Pimenta, Siriri, Sirirá, Desabafo, Mutirão de Pedreira, Do lado de lá, Aquarela Nordestina, Amanhecendo, Balanceiro da Usina, Forró das Cumadres, Carne de Sol e *Rainha do Xaxado.*

A influência de Marinês através de *Desabafo*

O encontro de Marinês com *Desabafo* surgiu quando montava o repertório para gravação do seu novo disco em 1982. Na ocasião, sempre entrava em contato com seus compositores parceiros para que fizessem músicas que falassem sobre alguma experiência particular da cantora. Na época Antônio Barros e Cecéu faziam parte dos compositores mais procurados para composições de forró.

A Rainha do Xaxado foi uma mulher sempre à frente do seu tempo e por isso recebia críticas da sociedade, algo que lhe incomodava bastante, mas ela não deixava de dar sua resposta através da música. Foi assim com *Desabafo*, cansada de ouvir sobre sua vida por meio das mídias da época, encomendou uma canção que descrevesse exatamente sobre seu jeito de ser, uma mulher independente, que gostava de ter o comando das suas ações. Mas não foi assim desde o começo, na década de 70, Marinês separou-se de Abdias e passou a viver da forma como sempre quis, sem a dominação patriarcal do marido. A vida com o companheiro era muito injusta . No livro *O fole roncou! Uma história do Forró* encontramos relatos de agressão física e relação de exploração no trabalho.

> Quase uma menina, Marinês apanhou calada. Também suportou em silêncio por muito tempo o fato de não receber nem parte dos cachês, sempre controlados pelo marido. Para comprar qualquer coisa, a cantora tinha que pedir a Abdias. Certa vez, ela falou que precisava de outro batom. Ouviu como resposta: – Não tá bom esse, não? Pra que você quer dois batons se tem uma boca só? (MARCELO, RODRIGUES, 2012).

A separação aconteceu quando a cantora começou a se impor mediante privações e traições do marido.

O rompimento com Abdias foi um divisor de águas na vida de Marinês. A mudança é perceptível até nas capas dos discos. Sua imagem, que antes era relacionada com roupas do cangaço, símbolo masculinizado, passou a mostrar elementos do universo da própria mulher. Façamos uma comparação entre dois discos distintos da carreira da cantora (ver figuras 7 e 8).



Figura 7: Capa de disco (1962)



Figura 8: Capa de disco (1982)

Duas imagens bem contrastantes, a primeira mostra uma identidade de uma mulher que demonstra força através dos signos nos quais ela está inserida, ou seja, forró, a macheza de Lampião e o Nordeste; a segunda mostra-se tranquila, livre das armas e com vestes brancas trazendo um clima de paz. Obviamente que essa transição não aconteceu de repente, pois sua primeira imagem já estava estabelecida dentro do mercado.

Marinês sofreu, além do preconceito por ser mulher e fazer arte, discriminação por está cantando o gênero musical nordestino, seus colegas das rádios diziam "quem não sabe fazer nada, canta forró".

Ao cantar *Desabafo*, parece que retira todo peso das costas levados durante anos de carreira. A forma como ela ataca cada nota, intensificando cada acento tônico, não deixando a desejar na dicção, é singular. No trecho "*Não ligo, faço, aconteço, no outro dia eu esqueço pra de novo começar…",* sua voz que, colocada na região de peito, se aproxima muito da voz falada, sendo uma característica marcante na interpretação. Outra característica é a força igualmente empregada tanto para os graves como para os agudos.

Sobre a compreensão empírica do ouvinte, Luiz Tatit nos explica que:

> Toda inflexão da voz para região aguda, acrescida de um prolongamento das adorações, desperta atenção pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta atenção física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado ao ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível (TATIT, 1997, p. 101).

Interessante comentarmos que a energia colocada por Marinês na música, traz a sensação que a obra foi composta por ela. Não sendo apenas uma questão que faz parte da persona do artista que, na perspectiva do público, ao interpretar uma obra, torna-se autor de

todo conjunto, letra, arranjo e harmonia, mas sim, como se realmente o produto, obra e interpretação viessem do mesmo lugar.

Mas, a relação entre mulher e forró ainda não é muito harmoniosa. Ao mesmo tempo que vemos em Marinês uma figura de potência feminina, no forró essa força esbarra com as limitações impostas pela sociedade. Laila Rosa (2009) explica que ao mesmo tempo que a música traz empoderamento para mulher, por muitas vezes ela também reproduz e reforça um pensamento ou prática patriarcal e machista. Segundo a autora, "a música está presente tanto como veículo de empoderamento como também de fortalecimento das assimetrias quando pensamos na performance em que a mulher não é autorizada a tocar e tantos outros momentos do sagrado como o sacrifício" (ROSA, 2009, p.31).

Embora a análise da autora esteja focada na música religiosa, no caso a jurema, podemos trazer esse argumento para forró. Tomemos como exemplo a experiência de Marinês que, mesmo trazendo uma imagem de empoderamento para mulheres, foi nomeada a Rainha do Xaxado por um homem. Ou seja, da mesma forma que o forró empodera, a legitimação só acontece através de uma figura masculina, a ponto de ser chamada de "Luiz Gonzaga de saias".

No livro "Eu sou Anastácia: história de uma rainha!"", encontramos relatos em que antigamente acreditava-se que o forró era um tipo de música para homens cantarem, pois, necessitava de muito fôlego, algo que não se esperava de uma mulher (FERREIRA; DIAS, 2011, p.188).

Anastácia, coroada a rainha do forró, forte representante das composições do gênero, tem seu nome por muitas vezes, ainda atrelado ao sanfoneiro Dominguinhos, quando não, esquecido. Muitos, ao citarem a autoria da canção "Eu só quero um xodó", colocam apenas o nome do sanfoneiro.

Estes são alguns exemplos das assimetrias entre a mulher e o forró, o conceito trazido por Laila Rosa é muito pertinente ao contexto, pois ao mesmo tempo em que esse tipo de música empodera, pode excluir.

Considerações finais

Marinês tem sido a maior referência dentro dos coletivos feministas de forró, não somente porque foi pioneira dentro do segmento, mas por toda trajetória de empoderamento trazida durante sua vida.

Em 1982, ano da gravação e lançamento da música, já existia grande movimentação das mulheres que lutavam para a melhoria das condições e custo de vida, reivindicando direitos trabalhistas como salário digno e a implementação de creches que atendessem os filhos de mães trabalhadoras. Não encontramos informações de que a cantora tenha participado formalmente de algum movimento de mulheres, mas é notório que todo legado deixado por ela, está se refletindo nos dias de hoje. *Desabafo* transformou-se no hino deixando a mensagem de independência para as mulheres atuantes ou não no forró.

Referências

CANDIDO, Antonio. "Crítica e Sociologia". In: Literatura e Sociedade. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

FERREIRA, Lucinete; DIAS, Lêda. Eu sou Anastácia!: histórias de uma rainha. Recife: FacForm, 2011.

MARCELO, C.; RODRIGUES, R. *O Fole Roncou! Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MULHERIO, set/out de 1982, ano 2, n.7

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9151>Acesso em: 05 out. 2021.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro: para além da bipolarização 'Pé de Serra versus Eletrônico'*. *In*: Anais do III Simpom, Rio de Janeiro, 2014.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*: *ensaios*. São Paulo: ambulante, 1997.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

É FADO SIM, E É BICHA TAMBÉM!: O FADO BICHA NA SENDA DA DESCONSTRUÇÃO DO PATRIARCADO E DA HETERONORMATIVIDADE[1]

GT 04 "CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA"

Caio Felipe G. Mourão (INET-md. Instituto de Etnomusicologia. Centro de estudos em música e dança da Universidade Nova de Lisboa)
caiomourao@fcsh.unl.pt
Paula Agrello Nunes Oliveira (INET-md. Instituto de Etnomusicologia. Centro de estudos em música e dança da Universidade Nova de Lisboa)
paula.nunes@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo realizar um pequeno levantamento bibliográfico de processos de transgressão musical relacionados com gênero e sexualidade, baseando-se principalmente no conceito de "paródia", de Judith Butler, especialmente direcionado à trajetória da dupla portuguesa de "Fado LGBT+" Fado Bicha (FB). Para esse efeito, partirei das seguintes questões: Porque es músiques[2] da FB recorreram ao Fado, gênero musical extremamente eivado de tradição, patriarcado e heteronormatividade, como meio de expressão e transgressão artística? Qual é e públique-alvo da FB? Contudo, por me encontrar ainda na fase de trabalho de campo, essas perguntas foram apenas parcialmente respondidas. Até o momento, percebi que a dupla utiliza-se do Fado enquanto ferramenta de transgressão e subversão, parodiando suas canções, bem como os temas que normalmente as envolve, como a saudade, o ciúme, a nostalgia, e a paixão, ampliando seu sentido ao adicionar personagens LGBT+ às histórias. Também observo, até o momento, que o público da FB está restrito às pessoas LGBT+, bem como aos locais que costumam frequentar. Finalmente, acrescento que a minha intenção inicial era realizar um estudo de casos múltiplos, comparando a trajetória pessoal e profissional da FB e da dupla sertaneja Gil Pinheiro e Cerrado (GC). Contudo, em

[1] Este artigo foi extraído do meu projeto de doutorado, submetido à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 2020, após eu já ter cursado um ano de aulas presenciais. Foi uma espécie de "qualificação". Ele é diferente do projeto enviado em 2019, para o processo seletivo de doutorado nessa mesma instituição. A principal diferença entre eles é que, no primeiro projeto, eu desejava fazer um estudo comparativo entre as duplas Fado Bicha e Gil Pinheiro e Cerrado; e no segundo me restringi apenas ao estudo de caso da Fado Bicha, devido ao fim da dupla Gil Pinheiro e Cerrado. Isso será esclarecido no texto.

[2] Utilizarei pronomes e terminações de gênero neutro sempre que possível.

razão do fim da GC, resolvi concentrar-me apenas na FB. Pretendo retornar esse estudo comparativo logo que possível, seja por meio da história da GC, ou de outre artiste que esteja atuando no momento em que a pesquisa for realizada.

Palavras-chave: Fado, paródia, estudos *queer*, LGBT+.

***It's really Fado, and it's fagot too*!: the Fado Bicha on the path of the deconstruction of patriarchy and heteronormativity**

Abstract: This article has as main objective to carry out a small bibliographic survey of musical transgression processes related to gender and sexuality, based mainly on the concept of "parody", by Judith Butler, especially directed to the trajectory of the Portuguese duo of "Fado LGBT +" Fado Bicha (FB). For this purpose, it starts with the following questions: Why did FB musicians turn to Fado, a musical genre extremely steeped in tradition, patriarchy and heteronormativity, as a means of expression and artistic transgression? What is FB's target audience? However, as I am still in the field work stage, these questions have been partially answered. So far, I've noticed that the group uses Fado as a tool of transgression and subversion, parodying their songs, as well as the themes that they normally involve, such as longing, jealousy, *saudade*, and, expanding its meaning by adding LGBT+ characters to stories. I also note, so far, that FB's audience is restricted to LGBT+ people, as well as to the places they usually go. Finally, I add that my initial intention was to carry out a study of multiple cases, comparing the personal and professional trajectory of FB and the duo of *música sertaneja* Gil Pinheiro e Cerrado (GC). However, due to the end of GC, I decided to focus only on FB. I intend to return to this comparative study as soon as possible, either through the history of GC, or through another artist who is acting at the time a survey is carried out.
Keywords: Fado, parody, queer studies, LGBT+.

Introdução

É dezembro e faz frio em Lisboa. Muito frio. Fumo meu cigarro, sentado em um banco gelado de concreto do centro histórico da cidade. Penso que esse será o primeiro ano em que passarei o natal longe de casa, da família, das velhas amizades do Brasil. O vento, que vez ou outra esbofeteia o meu rosto, me lembra a frieza de boa parte do povo daqui, especialmente voltada a "criaturas" como eu: um imigrante *queer* brasileiro. A minha sorte é que sou um homem branco com traços europeus, pois, caso eu fosse uma pessoa negra, minha situação seria bem pior. Eu vejo como o povo preto é tratado aqui, especialmente os africanos, e me revolto com muita frequência por isso. Estou estudando o Fado, gênero musical tradicional português, patrimônio imaterial da humanidade (FADO, URBAN POPULAR SONG OF PORTUGAL, 2020). Mas, o que me levou até aqui não foi simplesmente o Fado, mas o "Fado LGBT+" do grupo Fado Bicha (FB), primeiro grupo declaradamente pertencente

a esse subgênero musical.

A motivação para a minha pesquisa veio, primeiramente, da minha experiência como professor de artes em escolas públicas de ensino fundamental e médio brasileiras. Nessa condição, presenciei, inúmeras vezes, o preconceito sofrido por estudantes LGBT+, seja por parte de professoras/es[3], equipe administrativo-pedagógica ou pelas/os próprias/os colegas. Em outras situações, a comunidade escolar não sabia como lidar com essa clientela: como interpelar, pedir a participação e até mesmo conversar com ela. Vi também como muitas/os das/os alunas/os LGBT+ adoravam as aulas de artes, pois podiam interpretar papéis, e se expressar livremente sem serem ridicularizadas/os. Em algumas situações chegavam mesmo a serem aplaudidas/os pelas/os demais, em virtude da intensidade de sua entrega artística. Notei também que muitas/os alunas/os LGBT+ adoravam ocupar posições de destaque em musicais ou peças de teatro, chegando a acumular diversas funções, como organização, direção e atuação.

Assim como a sala de aula, outra motivação para a minha ida a Portugal foi minha atuação como diretor musical e contrabaixista na dupla sertaneja LGBT+ Gil Pinheiro e Cerrado (GC). Composta por um homem gay e uma mulher lésbica, inicialmente a dupla assumia uma postura heteronormativa em suas performações em shows, interpretando de forma tradicional canções com textos patriarcais, na tentativa de atrair o público heterossexual. Nessas situações, o cantor representava o papel tradicional do "machão" que se relaciona sexualmente com várias mulheres, sem vínculos de afeto, carinho ou amizade; e a cantora, seguindo o padrão dos textos das canções, adotava uma postura ora de submissão, assumindo a figura da "santa" que tudo suporta, ora de violência, personificando a imagem da mulher vingativa, que trai ou agride o marido, motivada pelo comportamento infiel do homem. Eu sentia o sofrimento que essa interpretação causava-lhes, e o esforço que faziam para manterem esses papéis. Mesmo sendo ator amador, o cantor, sem perceber,

[3] Ao referir-me às pessoas que estudaram ou lecionaram comigo, não utilizei a flexão de gênero neutro, porque todas elas se identificavam com o gênero masculino ou feminino. Não tive nenhume alune de gênero não binário ou fluido. Também, utilizar-me-ei sempre que possível de palavras de gênero neutro ou femininas, para me referir a conjuntos de mulheres e homens. Seguindo o mesmo raciocínio, quando isso não for possível, iniciarei as palavras com flexão de gênero feminino/masculino sempre pelo feminino. Faço isso como estratégia discursiva de protesto, na tentativa de diminuir a misoginia histórica presente não apenas no meio acadêmico, mas em toda a parte.

adotava comportamentos "afeminados" em situações fora do palco, como em entrevistas, recebendo fãs no camarim, ou pela forma que "postava" conteúdos em redes sociais. Da mesma forma, a cantora apresentava dificuldades em interpretar a mulher traída que sofre, ou se vinga, contrariando seus sentimentos e crenças pessoais. Observando o esforço que faziam, e sua insatisfação por não lograrem êxito, sugeri que assumissem suas reais orientações sexuais profissionalmente, e que "saíssem do armário", mesmo que isso representasse a ruptura com uma parcela significativa de clientes, o que infelizmente acabou acontecendo, resultando inclusive no fim da dupla. Por trabalhar também na área comercial, várias vezes presenciei o desinteresse de clientes unicamente pelo fato desses artistas pertencerem à "comunidade[4]" LGBT+. Muitos diziam adorar o trabalho, não se afirmando preconceituosos, mas receavam que sua clientela não gostasse de artistas "desse tipo".

Como partícipe ativa da cena artística LGBT+ brasileira, a dupla GC se apresentava em eventos de cunho social e político em defesa da diversidade de gênero. Em eventos assim o palco serve simultaneamente como local de shows e palanque político, havendo espaço para discursos de ativistas e representantes de grupos. Na fala des oradores, estatísticas sobre o fortalecimento do movimento LGBT+ no mundo são sempre trazidas, e, como se tratam de eventos também artísticos, algumes músiques estrangeires são citades. Foram em eventos como esse que conheci a banda portuguesa FB.

De acordo com sua página do *Facebook*:

> [...] o Fado Bicha é feito por Lila Fadista na voz e João Caçador na guitarra. "Fado Bicha" vem da subversão, da experimentação. Está muito ligado a uma rebelião contra os termos, as dinâmicas e as estruturas que nos oprimem; e a uma experimentação pessoal, uma desconstrução do género, uma liberdade de movimentos (FADO BICHA, 2019a).

Além da transgressão, a falta de representatividade é outro aspecto enfatizado para a criação da dupla, que se identifica artisticamente com o Fado, mas critica as personagens eminentemente heteronormativas e patriarcais representadas por esse gênero musical, chegando a se afirmar a primeira banda de "Fado LGBT+". Cheias de humor inteligente, suas músicas mantêm os temas característicos do Fado, como a saudade, o ciúme, a nostalgia, a paixão, ampliando seu sentido ao

[4] Enquanto *insider*, fica claro que o movimento LGBT+ não é composto por uma comunidade homogênea, mas pela união de vários subgrupos que podem ser – e frequentemente são – heterogêneos em seu interior. Essa união se dá enquanto estratégia política, para fortalecer a luta por direitos de várias pessoas minorizadas, o que considero extremamente válido.

adicionar personagens LGBT+ às histórias.

Minha intenção inicial era realizar um estudo de casos múltiplos, comparando a trajetória pessoal e profissional da FB e da dupla sertaneja GC, por ambas utilizarem-se de gêneros musicais reprodutores da tradição, do patriarcado e da heteronormatividade como "armas" de expressão e transgressão artística. Contudo, pouco tempo antes de minha vinda para Portugal, a dupla GC foi desfeita, alegando dificuldades econômicas, como narrado anteriormente. Informaram que, devido ao enorme preconceito que enfrentavam por parte dos contratantes, e em virtude do atual (des)governo brasileiro, declaradamente contrário ao movimento LGBT+, achavam que era o mais sensato a ser feito – será? A dupla foi vencida pelo preconceito e o cansaço. Dessa forma resolvi aprofundar-me apenas no estudo do "Fado LGBT+", principalmente por estar em Portugal, a "terra" do Fado, e por já conhecer pessoalmente es integrantes da FB e com eles ter um bom relacionamento.

Assim, este artigo tem como principal objetivo realizar um pequeno levantamento bibliográfico de processos de transgressão musical relacionados com gênero e sexualidade, baseando-me principalmente no conceito de "paródia", de Judith Butler, especialmente direcionado à trajetória da FB. Para esse efeito, partirei das seguintes questões: Porque es músiques da FB recorreram ao Fado, gênero musical extremamente eivado de tradição, patriarcado e heteronormatividade, como meio de expressão e transgressão artística? Qual é e públique-alvo da FB? Contudo, por me encontrar ainda na fase de trabalho de campo, essas perguntas serão apenas parcialmente respondidas. Acrescento ainda que pretendo me aprofundar, em um futuro próximo, na minha inicial intenção de realizar um estudo comparativo entre o "Fado LGBT+" e a "música sertaneja LGBT+", contribuindo de maneira mais direta para a população brasileira.

Fado: entre o patriarcado, a heteronormatividade e a nação

O Fado é um gênero musical predominantemente português, apesar de em seu início, ainda no século XIX, estar associado com uma dança brasileira de mesmo nome, particularmente performada pelo povo preto (NERY, 2012, p.21). Contudo, a relação entre Fado, nação e nacionalismo português nem sempre foi linear. Até a segunda Guerra mundial o Fado não integrou os programas de política cultural, possivelmente devido à sua associação inicial a meios desfavorecidos e a comportamentos transgressores tais como a prostituição (SILVA, 2018, p.132). Subsequentemente, fruto do seu sucesso nos meios de comunicação, o gênero foi apropriado e

instrumentalizado enquanto "canção nacional", enquadrado numa estratégia propagandista com vista a promover o ideário do Estado Novo, não só em Portugal (incluindo as ex-colônias) mas também no estrangeiro. Tal como nota Rui Vieira Nery:

> O salazarismo, que sempre foi mais historicista do que deslumbrado com quaisquer ideais modernistas de "construção do futuro" (em contraste com os modelos fascista italiano ou nazista alemão), não tem dificuldade em identificar-se com este saudosismo tradicionalista entretanto disseminado em termos dominantes na lírica fadista, agora que redescobriu o potencial do Fado como veículo de afirmação propagandística. E se isso é verdade no âmbito estritamente político, no plano dos princípios morais agrada-lhe também a reafirmação de uma ética marialvista[5] que incorpora como valores nucleares, enfática e recorrentemente expressos, a afirmação de estereótipos opostos de virilidade e feminilidade e do princípio fundamental da subordinação feminina (NERY, 2012, p.251).

Nesse período, o governo português empenhou-se em uma politica de "regeneração" nacional, que teria também na sua base perspectivas de gênero eminentemente funcionalistas:

> Essa é uma ideologia nacional intimamente direcionada para uma reconfiguração moral do lugar da mulher e da unidade familiar, uma ideologia perigosamente sustentada por um discurso moralista, que atribuía à mulher o papel de "apoio" à nação e ao império, frente à sua suposta centralidade como esposa e mãe, relegada à esfera doméstica (GRAY, 2013, p.163)[6].

Interessava, deste modo, "regenerar" a imagem do Fado, convertendo-o de "mulher-prostituta[7]" para "mulher-santa", a "Maria", a eterna mãe que se sacrifica e tudo suporta por amor à família. A voz escolhida para representar essa nova imagem do Fado foi a de Amália Rodrigues (SILVA, 2018, p.134). O seu estilo performativo foi fundamental para a fixação de alguns valores sonoros do Fado, principalmente no que respeita ao seu peculiar vibrato, ornamentação, colocação de voz e até mesmo à vestimenta com a qual se apresentava em público[8].

---

[5] Marialva, no português de Portugal, é uma expressão pejorativa que significa "homem muito conquistador ou sedutor", ou "sujeito pertencente à família ilustre, que tem uma vida pautada pelo ócio e pela dedicação aos cavalos ou touros" (LEXICO, 2021).

[6] This is an ideology of nation intimately bound to a moral reconfiguration of the place of woman and the family unit, an ideology that upheld stringent moralizing discourses celebrating women's role as "bearers" of nation and of empire vis-à-vis their supposed centrality as wives and mothers, relegating them to the domestic sphere (GRAY, 2013, p.163). Livre tradução do autor.

[7] Essa imagem está fortemente vinculada à cantora e prostituta Maria Severa, primeira diva do Fado (SILVA, 2018, p.132).

[8] Amália adotou um figurino baseado no luto, com vestido comprido e xale negros, transmitindo assim uma imagem de

Considerada a diva do Fado, Amália entrou nos estabelecimentos do roteiro gay de Lisboa como uma inspiração na performance de transformismo. Gray conta sua experiência com *drag queens* em uma discoteca gay de Lisboa:

> Essa performance das quatro "Amálias" apresenta múltiplos caminhos de experienciar, encarnar, e imaginar Amália através do discurso de seus fãs, a respeito de sua dramaticidade, transformação musical e inovação (…) O gênero *camp* [grifo meu] fornece um recorte que convida ao "incômodo" (Butler 1990) em relação a gênero, sexualidade, e nação, costumeiramente construídos e limitados em Amália e na mitologia do fado. A promulgação da multiplicidade de Amália, nesse contexto, origina um "espaço de manobra". Sonoramente, a multiplicidade é representada através de gravações do mesmo fado, em diferentes momentos da carreira de Amália, representando assim diferentes timbres da sua voz (GRAY, 2013, p.217)[9].

Para Gray, fica clara a associação do Fado, da nação portuguesa, e das *drag queens*, pois: "O gênero *camp* [grifo meu] fornece um recorte que convida ao 'incômodo' (Butler 1990) em relação a gênero, sexualidade, e nação (...)"; o que fica ainda mais evidente na seguinte passagem:

> Finalmente, através do hiperbólico excesso performativo e da paródia, essa performance chama a atenção para o termo nação-feminina, que assombra tanto o fado, assim como o fenômeno Amália, que torna essa representação visível. Através de seu vestido, a ultra-feminizada "Amália original" é relacionada e, por meio do gesto *camp* [grifo meu], é representada pela sátira da sentimental "voz de Portugal" (GRAY, 2013, p.217)[10].

Não é por acaso que Amália é referida como uma das principais inspirações de Lila Fadista,

viuvez (NERY, 2012, p.228).

[9] This performance by the four "Amálias" presents multiple ways of experiencing, embodying, and imagining Amália and is thus in keeping with the discourse of fans regarding her capacity for dramatic and musical transformation and newness (...) The genre of camp provides a frame that invites the "troubling" (Butler 1990) of tropes of gender, sexuality, and nation as they are commonly construed and bound together in Amália and fado mythology. The enactment of Amália's multiplicity in this context becomes a "space of ambivalence," with fado's illicit history implicitly granting "room to maneuver." Sonorously, multiplicity is rendered by using recordings of the same fado from different moments of Amália's career in playback, foregrounding different timbres of her voice (GRAY, 2013, p.217). Livre tradução do autor.

[10] Finally, through hyperbolic performative excess and parody, this performance calls attention to the nation– feminine complex that haunts both fado and the Amália phenomenon, destabilizing it by rendering it visible. Through her costume of Portuguese flag dress, this ultra-feminized "Ur-Amália" is linked through a gesture that camp renders satire to the soulful "voice of Portugal" (GRAY, 2013, p.217). Livre tradução do autor.

cantore[11] do FB, influenciando enormemente seu estilo performativo. Para além da dimensão vocal, Lila refere que Amália é um exemplo de "inovação, é um exemplo de mudança, e é o exemplo de alguém que pega uma arte como o Fado, e tenta apropriar-se dele, fazê-lo à sua medida, e fazê-lo evoluir também e mudar" (VIVA AMÁLIA, 2020). Não obstante a sua inegável instrumentalização por parte do Estado Novo, é interessante notar que Amália representava uma exceção aos padrões de conduta feminina da época, já que, para além de ser uma mulher divorciada, também não possuía filhos (NERY, 2012, p.330). Hoje sabemos que ela criticou o aprisionamento de opositores políticos do governo, enquanto apoiava e procurava dar voz a poetas homossexuais durante a ditadura (SILVA, 2018, p.136).

A paródia de Lila Fadista

O termo *queer* é frequentemente usado neste trabalho com dupla conexão: para além de ser usado para se referir às pessoas LGBT+, o termo também dá nome à área de estudos na qual o artigo se insere. "Bicha", por sua vez, é uma expressão historicamente usada em Portugal e no Brasil com o propósito de insultar alguém que tem (ou aparenta ter) uma conduta não-heterossexual, especialmente "afeminada". Num processo semelhante ao ocorrido no mundo anglófono em relação ao termo *queer*, a palavra "bicha" passou a ser instrumentalizada peles visades com propósitos subversivos, e até mesmo enquanto sinônimo de "orgulho". Assim, a justaposição das palavras "Fado" e "Bicha" procura, segundo Lila Fadista:

> (...) não aceitar imposições. Porque o fado é sentir e deitar cá para fora e ouvir de coração aberto. As canções são as de todas nós mas vistas por um novo prisma. Ambos[12] amamos o fado e sentimos que ele faz parte da nossa identidade criativa. No entanto, o fado não incluía uma parte importante da nossa identidade: o facto de sermos LGBT+, de sermos queer, de sermos bichas (FADO BICHA, 2019).

O conceito de "paródia", de Judith Butler (2018), compreende a encenação caricaturada e

[11] Por se auto identificar como uma pessoa de gênero não binário, utilizarei, sempre que possível, pronomes neutros ao me referir à sua pessoa.

[12] É muito interessante observar a fluidez de gênero no discurso de Lila. Nessa passagem ela usa palavras de gênero feminino e masculino para se auto referir. Em outros textos ela utiliza-se também do gênero neutro. Outro detalhe: sempre que eu me referir à Lila, utilizarei o pronome "ela", para não confundir a terminação neutra "e", com o "ele" do pronome masculino.

ironizada da heterossexualidade, encenação essa muito comum entre transformistas e *drag queens* (BUTLER, 2018, p.443). Esse conceito baseia-se na definição de paródia e pastiche de Frederic Jameson:

> O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo único ou peculiar, é vestir uma máscara estilística, falar uma língua morta: mas é uma prática neutra de mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que é imitado é sumamente cômico. O pastiche é a paródia esvaziada, a paródia que perdeu seu humor. (JAMESON, 1993, p.114).

Butler subverte e amplia o conceito de paródia, questionando a própria "origem" da cópia:

> A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades paródicas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma "imagem". Nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem (BUTLER, 2018, p.496).

Lila Fadista assume-se como ume *drag queen*, parodiando a tradicionalidade, o patriarcado, e a heteronormatividade presentes no Fado. Segundo Daniel da Silva, sua paródia está galgada no "Fado vadio", ou Fado amador, vinculado à prostituição e à marginalidade:

> O fado nasceu das bocas dos marginais e maculados, das prostitutas e enjeitadas, dos bêbados, dos marialvas e marujos sem eira nem beira, rufiões e tatuados. Foi depois polido e adotado pelas elites portuguesas mas pertence à rua, à viela, à sarjeta. E à Favela. Lila é uma fadista com pelo na venta e no peito também. Casaco tigresse puído e copo de vinho barato na mão. Batam palmas e cantarolem com ela que o fado também é transgressão e alvoroço (SILVA, 2018, p.144).

Em Portugal, o "engate" é um termo muito usado na cena LGBT+, podendo ser definido brevemente como uma maneira "livre" e "casual" de se relacionar amorosamente (FREITAS, 2013, p.144). Marco Roque de Freitas (2013) estudou a prática de transformismo e do "engate" numa discoteca em Lisboa, apoiando-se no conceito de "performance" de Judith Butler, onde ele identificou que o critério de seleção des transformistes dava-se por meio da paródia:

> Apesar dos meus informantes terem enunciado como ideal a imitação pormenorizada do artista original, só dois dos transformistas é que procuram uma estética apresentacional enformada sob este ideal (…) A escolha destes personagens decorre de fatores como as parecenças físicas dos transformistas com as cantoras, não só faciais como as curvaturas corporais (que podem, por sua vez, ser moldadas ou adaptadas com recurso a enchumaços). Nestes casos todos os pormenores performativos dos "originais" são imitados ao pormenor: desde a roupa, aos movimentos, às expressões faciais, ao modo de andar, entre outros. Existe assim uma pretensão de criar uma réplica perfeita do "original" (FREITAS, 2013, p.128-

129).

A boate *Finalmente Club*, local onde esse autor realizou seu trabalho de campo, é um espaço onde a FB se apresenta com frequência, fazendo parte do circuito do "Fado LGBT+" lisboeta.

O videoclipe da canção *O namorico do André* (FADO BICHA, 2019b) poderá fornecer algumas pistas da aplicação da paródia pela FB. Tendo como base o Fado *O namorico da Rita* (RIBEIRO/MESTRE, 1960), o clipe encena uma performance de "engate" num bar, que inclui, inclusive, a interação des artistes com e públique. As encenações vão desde beijos na boca e lambidas no rosto, até cenas de sexo explícito, possivelmente com o propósito de "chocar" a opinião pública. A presença de *drag queens* e mulheres, tanto cis quanto transgênero, enriquecem ainda mais a variedade visual e a interação, reforçando o fato de muitos relacionamentos LGBT+ não seguirem os padrões heteronormativos. Assim, a paródia é aqui utilizada como uma ferramenta poderosa de subversão desses padrões, onde as dinâmicas relacionais LGBT+ são representadas de maneiras exageradamente explícitas.

Considerações finais

É realmente frustrante que a dupla GC tenha acabado, ceifando meu desejo de comparar o "Fado LGBT+" com a "música sertaneja LGBT+", pois até o momento não tenho conhecimento de outres artistes brasileres LGBT+, expressando-se através da música sertaneja enquanto gênero musical principal. Assim como o Fado em Portugal, no Brasil a música sertaneja também esteve aliada ao governo ditatorial (ALONSO, 2011, p.91). Mesmo nos dias de hoje, é comum a aparição pública de artistas da música sertaneja em companhia de membros do (des)governo brasileiro (ÍNTEGRA DA CARTA DOS CANTORES SERTANEJOS AO PRESIDENTE BOLSONARO, 2021). Não é de admirar, portanto, que gêneros musicais tão arraigadamente tradicionais, patriarcais e heteronormativos, para não dizer misóginos e LGBT fóbicos, oprimam artistes LGBT+. Mas, o que é mais positivamente surpreendente é ver que, mesmo diante de tamanha opressão, ainda há artistes que lutam para se expressar por meio desses mesmos gêneros musicais, parodiando-os subversivamente. Infelizmente a dupla GC não suportou o peso da discriminação. Por outro lado, em Portugal, além da FB, há outres cantores que também utilizam o Fado como ferramenta de expressão artística, como Gonçalo Salgueiro, Paulo Bragança e Gisela João. De igual maneira, a imagem de

Amália Rodrigues, a "voz do Fado", também foi eleita como a "voz do Fado LGBT+" pela "comunidade" LGBT+ portuguesa. Prova disso é o grande número de *drags* que se "montam" tendo como inspiração o seu figurino. Infelizmente, no Brasil não houve nenhume cantore com igual projeção. Podemos citar artistas de peso, que ficaram famosas/os dentro da cena LGBT+, com uma longa e sólida careira, como Ney Matogrosso, Caetano Veloso e Elza Soares. Esta, inclusive, merecendo uma bela homenagem da FB, com a regravação da canção *A mulher do fim do mundo* (ELZA SOARES, 2015). Mas não me recordo de ninguém que tenha virado um ícone, capaz de ter sua imagem imortalizada e parodiada como foi o caso de Amália em Portugal.

Em relação ao público da FB, até este momento da minha pesquisa, identifico que está restrito às pessoas LGBT+. A pesar da dupla ser nacionalmente conhecida, principalmente devido a seu comportamento subversivo e performático, mais do que pelo aspecto musical, os locais onde ela se apresenta ainda estão de alguma forma vinculados ao movimento LGBT+, como é o caso da boate *Finalmente Club*. Até o momento não tenho notícias da dupla se apresentando em locais tradicionais de Fado, nem tampouco que seja reconhecida e legitimada como representante do Fado, pela comunidade atuante desse gênero musical. Acontecia o mesmo com a dupla GC no Brasil, em relação à música sertaneja.

Mas, por que então a FB escolheu o Fado, e a GC a música sertaneja, como gêneros musicais de expressão? Essa questão só poderá ser respondida, se for respondida, no futuro.

Referências

ABOIM, Sofia. *Plural Masculinities: The Remaking of the Self in Private Life.* University of Lisbon: Ashgate, 2010.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor. Niterói, 2011.

BUTLER, Judith. "Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity", New York and London: Routledge, 2002 [1990]. Apud GRAY, Lila Ellen *Fado resouding: affective politics and urban life*: Duke University Press, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. / Judith P. Butler; tradução Renato Aguiar. – 1. Kindle edition ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 [1990].

ELZA SOARES. *A mulher do fim do mundo*. São Paulo: Circus – Natura musical: 2015. Duração 4:37.

FADO BICHA. *Facebook*, 2019a. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/fadobicha/about/?ref=page_internal. Acesso em: 10 jul. 2019.

FADO BICHA. O namorico do André, 2019b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GrZv7FJGUKE. Acessado em: 10 jul. 2019.

FADO, URBAN POPULAR SONG OF PORTUGAL. *Intangible Cultural Heritage*. UNESCO, 2020. Disponível em: https://ich.unesco.org/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563. Acessado em: 26 de out. 2020.

FREITAS, Marco R. de. Podem chamar-lhe loucura, mas achamos que é cultura: Música e performance da sexualidade numa discoteca de Lisboa. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, variante Etnomusicologia. NOVA FCSH, 2013.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*; tradução de Magda Lopes – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GRAY, Lila Ellen. *Fado resouding: affective politics and urban life*: Duke University Press, 2013.

ÍNTEGRA DA CARTA DOS CANTORES SERTANEJOS AO PRESIDENTE BOLSONARO. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qGntFHyNrZI. Acessado em: 22 ag. 2021.

JAMESON, Fredric. "Posmodernism and Consumer Society", Apud *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (org.), Port Townsend, WA.: Bay Press, 1993.

LEXICO, Dicionário de português online. 2020. Disponível em: https://www.lexico.pt/marialva_2/. Acessado em: 22 ag. 2021.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado.* Coleção Biblioteca do fado: INCM, 2012.

RIBEIRO, Artur; MESTRE, António. *O namorico da Rita.* Lisboa: Continental, 1960.

SLOMINSKI, Tes. "Fielding the Field: Belonging, Disciplinarity, and Queer Scholarly Lives". Apud BARZ, Gregory, CHENG, William. *Queering the Field: Sounding Out Ethnomusicology*: Oxford University Press. p.217-232, 2020

SILVA, Daniel da. "Unbearable Fadistas: António Variações and Fado as Queer Praxis". *Journal of Lusophone Studies 3.1*. Columbia University. p.124-147, 2018.

VIVA AMÁLIA. Facebook, 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=928628440963799. Acesso em: 21 de set. 2020.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O RENASCER DE UM SUPER-HOMEM: MASCULINIDADES POSSÍVEIS EM UMA (ETNO)MUSICOLOGIA EMBRAQUECIDA

GT 04 | CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA

Gabriel Almeida do Valle (UFBA)
Gabriel.dovalle@hotmail.com

Resumo: O artigo propõe uma discussão teórica sobre o conceito de masculinidades e branquitude. Neste sentido, a canção "Super Homem", do músico baiano Gilberto Gil, ecoa na escrita como inspiração e referência, assim como as produções acadêmicas (ou não) sobre branquitude e masculinidades são adotadas como alicerces para elaborações críticas sobre meu lugar enquanto pesquisador e, em certa medida, sobre a própria constituição da (etno)musicologia como área de conhecimento. O intuito principal desta escrita é estabelecer um diálogo teórico epistemológico entre os conceitos de branquitude, masculinidades e o campo da (etno)musicologia, no sentido de repensar práticas de pesquisa na área, marcadas historicamente pela imposição e prevalência da cosmovisão branco-masculina e pela ausência de discussões sobre este lugar de poder.

Palavras-chave: (Etno)Musicologia. Masculinidades. Branquitude.

The rebirth of a superman: possible masculinities in an whitened (etno)musiclogy

Abstract: The article proposes a theoretical discussion on the concept of masculinities and whiteness. In this sense, the song "Super Homem", by the Bahian musician Gilberto Gil, echoes in the writing as inspiration and reference, as well as academic productions (or not) about whiteness and masculinities are adopted as foundations for critical elaborations about my place as a researcher and , to some extent, about the very constitution of (ethno)musicology as an area of knowledge. The main purpose of this writing is to establish an epistemological theoretical dialogue between the concepts of whiteness, masculinities and the field of (ethno)musicology, in order to rethink research practices in the area, historically marked by the imposition and prevalence of the white-male cosmovision and by the absence of discussions about this place of power.

Keywords: (Ethno)Musicology. Masculinities. Whiteness.

Eu: homemcisbrancopesquisador

"Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesse ter"[1]

Desde pequeno fui forjado como homem cis e heteronormativo através de processos iniciáticos típicos de homens masculinizados de forma pejorativa. Fossem nas rodas de conversas em que meu pai, tios e amigos contavam vantagens sobre suas atuações sexuais – inclusive, expondo a intimidade de suas parceiras -, nas cobranças familiares para que eu tivesse uma postura ativa e viril perante minhas colegas e amigas, na necessidade que me foi colocada para que eu soubesse que tipo de profissão eu escolheria – e que fosse uma financeiramente rentável para que eu não dependesse de uma mulher –, que eu tivesse um comportamento racional e ríspido perante qualquer dificuldade que a vida me apresentasse, que eu negasse qualquer manifestação do feminino em mim e, que eu não chorasse, nunca. Até hoje é difícil desaguar.

Atualmente, com 35 anos de idade, ainda percebo e sinto como essas e tantas outras formas utilizadas para me forjar como homem cis são presentes em minha vida, em meu corpo, na forma que eu reajo às situações. Repressão de sentimentos, medo de comunicar, receio de sonhar, insegurança de me relacionar, incômodo ao ser questionado por conta dos meus privilégios; são algumas das questões que percebo, acolho e trato com muito carinho e autocompaixão, justamente por entender que eu não sou nada disso, mas, que fui forjado ao longo do tempo para que pudesse me inserir "tranquilamente" no tal "mundo masculino" usufruindo de todos os privilégios que ele oferece.

Deste ponto, me arrisco a parafrasear a pensadora feminista Simone de Beauvoir e dizer que não se nasce homem, forja-se um homem. Nesse caso refiro-me ao homem que performa determinado tipo de masculinidade, que pode ser denominada como "masculinidade padrão", "masculinidade hegemônica", "masculinidade patriarcal" e até mesmo "masculinidade tóxica". Todos esses termos estão diretamente relacionados ao modelo de sociedade no qual estamos inseridos, inseridas, inserides, a saber: *heterocispatriarcal* – termo desdobrado, sinteticamente, a seguir.

O termo *hetero* está relacionado ao conceito de orientação sexual e informa o tipo de

[1] Todas as seções do texto são iniciadas com um trecho da música *Super Homem*, do músico baiano Gilberto Gil

relacionamento que envolve pessoas de gêneros diferentes a partir de suas orientações sexuais, sendo que estas são consideradas socialmente como "normais" a partir da heterossexualidade, portanto, de uma heteronormatividade. A teórica feminista, cantora e antropóloga Ochy Curiel (2013) nos ensina que a heterossexualidade deve ser analisada do ponto de vista de uma instituição, de um regime político.

No caso da expressão *cis* está relacionada ao conceito de cisgeneridade e informa sobre a identificação da pessoa com a classificação que lhe foi conferida/imposta no momento do seu nascimento, dada a partir das caraterísticas corporais utilizadas como referência, no caso dos homens cisgênero, esta imposição acontece basicamente, pelo fato de ter nascido com um pênis. (VERGUEIRO, 2016) Portanto, a heteronormatividade é um conceito que deve ser visto em relação direta com a cisgeneridade, ambos conectados pelo fato de legitimarem/normatizarem o homem cis no topo da cadeia das opressões sociais, através de estratégias institucionalizadas ou não.

Enquanto ao termo *patriarcal*, define o fato de todos os privilégios e condições de exercer poder e dominação estarem, culturalmente, socialmente e institucionalmente, garantidos ao homem cis e, na grande maioria dos casos, ao homem cis branco. Portanto, o heterocispatriarcado interseccionado com a discriminação racial, forma um sistema de violências, opressões e desigualdades que marcam o legado de terrores deixados pelos povos europeus colonizadores e que estruturam a maioria das sociedades contemporâneas.

Em consequência desse processo a masculinidade se tornou sinônimo de violência e opressão – portanto uma *masculinidade tóxica* -, quando na verdade, a grande questão é o sistema racista e patriarcal e suas consequências objetivas e subjetivas que atingem todas as pessoas através da cisnormatividade e da heteronormatividade. Contudo, cabe chamar atenção que o mundo masculino em si não deveria ser o problema. Assim como o feminino, o masculino trata-se de uma energia que se for bem cuidada e trabalhada de forma autocrítica, assim como toda e qualquer energia, pode ser materializada de uma maneira muito potente e não opressora.

Essa possibilidade de transformações e cuidados com a energia masculina tem a ver com os trabalhos realizados em torno da *Roda Solar*[2] que entende a importância da chamada *crise da*

[2] Grupo do qual participo e que se organiza em torno de leituras e estudos sobre masculinidades possíveis/não-hegemônicas/não-patriarcais, levando em consideração comportamentos, ciclos e conexões sagradas a partir da Jornada do Herói e das influências do Sol enquanto astro responsável pelas energias e vibrações masculinas. No grupo, as masculinidades e os ciclos masculinos (Sim! Temos ciclos!) são pensados a partir das influências do Sol em sua relação

masculinidade, um processo de transformação positiva do que aprendemos sobre "ser homem". Mais ainda, uma crise que nos permite pensar o "ser homem" de forma mais ampla, pensar então em *masculinidades*, no plural.

Importante ressaltar que a crise da masculinidade que me atinge e a tantos outros homens não aconteceu de repente. A ampliação da compreensão sobre a masculinidade é na verdade um chamado das mulheres que há mais de um século vêm propondo de forma organizada questões e ações para o rompimento definitivo do sistema patriarcal. A autora bell hooks (2020, p.192), trata do papel fundamental das mulheres no chamado aos homens para o amor-próprio e afirma que "poderíamos estar vivendo num mundo ainda mais alienado e violento se as mulheres não realizassem o trabalho de ensinar os homens que perderam o contato consigo mesmos como viver novamente".

No Brasil os estudos sobre masculinidades buscaram inicialmente discutir a dimensão do poder, ao tempo que também enfocaram em novas identidades masculinas, bem como na possibilidade de múltiplas masculinidades, resultando em discussões sobre o surgimento de um "novo homem". (SOUZA, 2009) Ao meu ver, os estudos acadêmicos, assim como outras iniciativas práticas ainda não tem a amplitude necessária para ser considerado um movimento social. Contudo, o lado bastante positivo é que continuam em curso uma série de transformações sobre a masculinidade hegemônica, anunciada por pessoas que entendem a positividade, a sacralidade e a potência da masculinidade.

Também é fundamentalmente necessária a ampliação de discussões sobre as masculinidades que levem em consideração as masculinidades negras, trans, não binárias e de outras identidades de gênero possíveis. Experimentando e ensaiando análises sobre o signo da raça a partir da teoria da performatividade de gênero, de Judith Butler, o pesquisador Daniel dos Santos (2020, p. 108) destaca que

> O signo da raça impacta decisivamente as performatividades de gênero. A interpelação fundante do discurso além de generificar, também racializa corpos. As instituições de poder, como a família, a escola, a religião, a ciência, as plataformas midiáticas e, sobretudo, o Estado, possuem poder discursivo pra inscrever os signos do gênero e da raça nos sujeitos.

Neste ponto, é importante ressaltar que os debates sobre questões raciais, e mais

direta com cada signo astrológico e através de 4 arquétipos masculinos: O Rei, O Guerreiro, O Mago e o Amante. O grupo tem como principal referência o livro-agenda *Jornada Solar*. Mais informações em: https://www.jornadasolar.site/.

especificamente sobre *branquitude* se tornam necessariamente mais complexos quando operamos a reflexão a partir da abordagem *interseccional*, proposta pelo feminismo negro, que atravessa à análise questões de gênero e classe; sem perder de vista que *raça* é uma categoria imprescindível (AKOTIRENE, 2018).

Branquitude e masculinidades: conceitos centrais para pesquisas em (Etno)musicologia

"Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É o que me faz viver"

Onde está a figura branca e masculina anunciada como aquela que está no topo da pirâmide das opressões sociais? O que dessa figura permanece em nós, pesquisadores e pesquisadoras brancas inseridos e inseridas no espaço acadêmico? De que forma a branquitude e a masculinidade têm estruturado as pesquisas em música no Brasil? A (etno)musicologia brasileira permanece embraquecida em quais aspectos?

Essas são algumas das questões que têm me acompanhado desde a qualificação de mestrado, em fevereiro de 2019[3]. Desde então, em consequência do contato com os debates sobre branquitude e masculinidades, tenho me debruçado a pensar como minha prática de pesquisa foi moldada por uma determinada *cosmovisão branco-masculina*.

E essa discussão de branquitude na pesquisa em música? Afinal de contas, o Brasil não é um país miscigenado? Tem gente branca no Brasil? A etnomusicologia tem tantas produções sobre as músicas negras e indígenas, como a área pode ser racista?

De fato, ser branco ou branca tem significados contextualizados de acordo com os diferentes lugares onde se manifesta tal condição racial. Liv Sovik (2004, p.366) nos ajuda a compreender o que consensualmente define ser branco/a no Brasil: "[...]exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel

[3] Entre os anos de 2018 e 2020 realizei pesquisas junto a um grupo de jovens sambadores da comunidade quilombola de Santiago do Iguape. Pesquisa esta que resultou na dissertação intitulada *Tem jovem no samba de roda: "Esse é o samba chula Juventude do Iguape, somos filhos do Iguape, esse é o samba cultural que nasceu na Casa de Samba"*. O texto está em processo de revisão, portanto, ainda não foi publicado.

que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras."

> A branquitude é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual certa aparência é condição suficiente. A branquitude mantem uma relação complexa com a cor da pele, o formato do nariz e tipo de cabelo. Complexa porque ser mais ou menos branco não depende simplesmente da genética, mas do estatuto social. [...] A branquitude é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura do entretenimento. (SOVICK, 2004, p. 50)

Para Priscila Elisabete da Silva (2017, p.27), mesmo que a branquitude não seja homogênea e possa sofrer conformações a partir de diferentes contextos, é possível sumariá-la:

> [...] a branquitude é um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não-brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como identidade neutra, tendo a prerrogativa de fazer-se presente na consciência de seu portador, quando é conveniente, isto é, quando o que está em jogo é a perda de vantagens e privilégios.

Não podemos, portanto, desviar do foco de análise que nos informa que o que está realmente em jogo é a manutenção dos privilégios das pessoas brancas.

> Que negros existem no Brasil, ninguém duvida, mas quanto aos brancos, não se pode afirmar com a mesma segurança. A invisibilização do branco brasileiro no discurso público, assim como a valorização da mestiçagem, são a forma tradicional de representar as relações raciais pelas quais o Brasil é conhecido internacionalmente. Mesmo que o mito da democracia racial esteja desmascarado, sua tese central – da mistura genética da população como base de uma convivência nacional pacífica – não foi substituída por outra que leve em conta as hierarquias raciais. (SOVICK, 2004, p.15)

Cabe a nós, brancos/as, assumir nossa racialização e estarmos atentos/as para o erro que vem sendo historicamente cometido, quando nos justificamos a partir de uma carreira profissional engajada em lutas antiracistas ou em nossas inserções em espaços (artísticos, religiosos, familiares, acadêmicos etc.) com presença e/ou protagonismos de pessoas negras ou indígenas. Demarcar nossa identidade racial e denunciar os privilégios garantidos por tal identidade é um posicionamento político e ético fundamental, conforme nos ensina a pesquisadora Lia Vainer Schucman (2020, p. 27):

> Assim, quando digo que esta apresentação é também um ato político, a intenção é dizer que me expor como também pertencente ao grupo opressor e denunciar o racismo que já foi parte de minha identidade e contra o qual hoje luto conscientemente pra desconstruir é romper o silêncio chamado pela psicóloga Maria Aparecida Bento de "pacto narcísico" entre brancos, que necessariamente se estrutura na negação do racismo e desresponsabilização por sua manutenção.

Nesse sentido, convoco colegas brancos/as a refletir seriamente sobre a provocação do

pesquisador Lourenço Cardoso (2020). Na apresentação do seu recente livro, *O branco ante a rebeldia do desejo: Um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional*, ele coloca uma questão crucial para pensarmos de maneira autocrítica: "(...) ***o que leva o acadêmico branco a pesquisar o negro e esquecer-se de si?***"

(Etno)musicologia: uma trajetória branca e masculina

"Quem dera pudesse todo homem compreender, ó mãe, quem dera
Ser o verão no apogeu da primavera
E só por ela ser"

Quem somos nós nas nossas pesquisas sobre o outro? Quem somos nós produzindo *etno*grafias? Quem somos nós ao integrar a *etno*musicologia? Até quando precisamos pensar/falar/classificar (sobre) o outro? Que senso de intelectualidade superior é esse que carregamos como herança branca?

Sim, são mais questões e eu também ainda estou pensando sobre elas.

A partir das reflexões de Lia Vainer Schucman (2020, p. 30), penso que dentro do escopo teórico e epistemológico das pesquisas em música no Brasil, em todas as subáreas, precisamos nos perguntar sobre as experiências socioculturais, as práticas musicais e as pesquisas dos próprios sujeitos brancos como pessoas racializadas. Entendo que só assim tomaremos, de fato, uma postura efetivamente antirracista e antipatriarcal. Na apresentação do livro mencionado anteriormente, Lourenço Cardoso (2020) descreve nosso comportamento epistêmico, enquanto brancos/as, no espaço acadêmico, relatando que "[...] ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele."

Mesmo propondo importantes debates e possíveis caminhos para a ampliação sobre os conhecimentos das músicas e das sonoridades, com grande ênfase para as culturas indígenas e afrodiaspóricas, a *etno*musicologia continua embraquecida. O prefixo *etno* é basilar nesse sentido, já que mesmo depois de mais de um século do estabelecimento oficial da área, continuamos pensando no étnico como o exótico. E o exótico é sempre o outro, o pesquisado, o objeto ou sujeito (como queiramos) de análise.

Conceitualmente falando a (etno)musicologia, e mais especificamente a

(etno)musicologia no Brasil, tem avançado no sentido de reinventar suas práticas acadêmico-científicas. Contudo, essas transformações não alcançam níveis mais profundos, justamente porque é imensa a "(...) distância social entre pesquisadores [as] – geralmente brancos [as], que frequentam escolas privadas e tiveram acesso à universidade (pública) e aos programas de pós-graduação – e os sujeitos de suas pesquisas, povos de comunidades negras urbanas e rurais, indígenas e quilombolas" (LÜHNING; TUGNY, p.24, 2016).

Se observarmos a literatura que compõe os referenciais bibliográficos dos cursos de Pós-Graduação em Música – nos quais a (etno)musicologia aparece como subárea – perceberemos rapidamente que a lista está repleta de autores europeus, homens cis e brancos. A justificativa de conhecer a produção bibliográfica "fundante" da área continua sendo utilizada para que passemos boa parte dos nossos cursos lendo e aprendendo sobre determinada história "oficial". Mas, toda história é contada a partir de certo ponto de vista e como nos alerta a escritora Chimamanda Ngozi Adichie precisamos ter muito cuidado com *o perigo de uma história única*[4].

Um exemplo desta história única é a enciclopédia *The New Groove*, que se propõe a ser um verbete sobre música e traz definições e contextos históricos sobre a (etno)musicologia. O verbete é demasiadamente baseado nas produções e atuações de pesquisadores de países europeus e estadunidenses. Não há sequer menção às produções latino-americanas, quiçá de mulheres etnomusicólogas brasileiras.

Precisamos então falar de uma (etno)musicologia embraquecida. A demarcação racial, neste caso, nos situa para além de uma referência "ocidental", "eurocêntrica", "euro-ocidental" e outras nomenclaturas similares utilizadas por muitas e muitos de nós, etnomusicólogos brancos, deixando assim de demarcar o *xis* da questão, que é a branquitude, que por sua vez alicerça o racismo. Ou pensamos a partir dos nossos lugares de privilégio, articulando conceitos e práticas que denunciem e modifiquem-nos, ou estaremos nos mantendo no topo das pirâmides de opressões sociais, que vão dos racismos nossos de cada dia até as desigualdades mais gerais.

Tal (etno)musicologia precisa ser lida racialmente, com os olhares investigativos voltados para si; afinal, se há necessidade do reconhecimento de uma *etnomusicologia negra*[5], é fundamental

[4] Para ampliar os debates sobre tal expressão, assistir o vídeo da escritora disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg.

[5] Cito esse termo com referência ao painel *Etnomusicologia negra - considerações iniciais*, moderado pela professora doutora Eurides de Souza Santos que fez parte da programação do IX Enabet, realizado na cidade de Campinas-SP, em

pensar de forma autocrítica na *etnomusicologia branca*. Caso contrário continuamos com a lógica de que "o outro" (o *etno)* é o negro. Afinal, como nos alerta a professora Lilia Moritz Schwarcz (1996) "[...] todo brasileiro [branco] parece se sentir como uma 'ilha de democracia racial', cercado de racistas por todos os lados".

Considerações finais

"Quem sabe o super-homem venha nos restituir a glória
Mudando como um Deus o curso da história
Por causa da mulher"

Não há como falar de música sem levar em consideração todos os marcadores sociais que atravessam corpos que produzem sons. Assim como não há como falar mais de pesquisa em música sem levar em consideração as pessoas que realizam as investigações. Nesse sentido, Laila Rosa chama atenção para o campo da *materialidade musical*:

> [...] antes de haver som, música, há um corpo. Este corpo é histórica e politicamente situado em termos de identidade de gênero, étnicorracial, orientação sexual, classe social, acessibilidade, regionalidade, nacionalidade, religião, etc... que conferem a sua materialidade sonora, representando (ou não) corpos considerados dissidentes. E assim também me situo nos termos dos "saberes localizados", propostos por Donna Haraway (1995), para tecer uma escrita musical corporificada dentre corpos, sonoridades e corpus teóricos dissidentes em relação às hegemonias branca, masculina, heterossexual, cisgênera, capacitista, etarista, etc. (ROSA, 2018, p. 11)

Sendo assim, a música que eu produzo, pesquiso e analiso é resultado da ação do meu corpo, neste caso, um corpo branco, masculino, cisgênero; ou seja, um corpo historicamente privilegiado pelos padrões coloniais estabelecidos desde as primeiras invasões europeias nas terras pindorâmicas.

Como vimos, os estudos sobre branquitude tornam a nossa autocrítica ainda mais profunda quando o associamos com os estudos sobre masculinidades. Se os cânones da (etno)musicologia ainda são homens brancos, significa que nós somos a maioria na área e que consequentemente mantemos os privilégios de ocupar este lugar, mesmo quando achamos que não

maio de 2018. Um marco importante para a área e que, ao meu ver, alerta para a importância dos estudos sobre branquitude e (etno)musicologia.

estamos fazendo isso. Basta pensarmos na quantidade de pesquisas realizadas sobre o papel de mulheres na música, na quantidade de professores e professoras negras nas instituições federais de ensino superior, no número de estudantes negras e negros em programas de pós-graduação em música e a lista poderia aumentar.

Que possamos aprender com a intelectual bell hooks (2020, p.106-107) que

> O que é e foi necessário é uma visão de masculinidade em que a autoestima e autoamor da pessoa, que é única, formam a base da identidade. Culturas de dominação atacam a autoestima, substituindo-a por uma noção de que obtemos nosso senso de ser a partir do domínio do outro. Para mudar isso, homens devem criticar e desafiar a dominação masculina sobre o planeta, sobre homens menos poderosos e sobre mulheres e crianças, mas devem também ter uma visão clara do que é a masculinidade feminista. Como você pode se tornar o que você não consegue imaginar?

Novamente pensando junto com Laila Rosa (2018, p.15) trago questões levantadas por ela e que devem ser questionamentos feitos por nós mesmos, pesquisadores brancos (etno)musicólogos, frente aos nossos espelhos que ainda refletem tanta vaidade e medo.

> Por que seguir ignorando esta produção, estes corpos, estas experiências, especificamente? Por que falar sobre mulheres e/ou pessoas trans e suas produções e protagonismos musicais significa falar de parte e não do todo, quando representamos mais da metade da população e a maioria esmagadora das produções, citações, repertórios e referências, ainda é marcadamente masculina, branca, cisgênera e heterossexual e se pretende universalizante? Como mudar esta perspectiva? Talvez um primeiro passo seja buscar reconhecer o que já existe a respeito, toda uma produção significativa de conhecimento e arte engajada, feminista, antirracista e queer. Onde estão as mulheres, sujeitxs dissidentes e seus protagonismos? Onde estão as autoras? Quantas delas são negras e/ou indígenas? Quantas delas são pessoas LGBTTQI? São algumas perguntas que seguem ecoando...

A partir desse eco trazido por Laila Rosa, sigo buscando outros referenciais possíveis que estremeçam meu lugar de comodidade e apatia, sigo inspirando-me na canção-chamado *Super Homem* para me repensar enquanto homem músico e pesquisador e, consequentemente, na área do conhecimento (e em qualquer outro espaço) na qual eu esteja inserido, no sentido de me desprender, e quiçá, a outros colegas de atuação da condição ilusória de que ser homem bastaria.

Referências

AKOTIRENE, Carla. Cruzando o Atlântico em memória da interseccionalidade. *In:* _____. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018;
BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In:* BENTO, M.A.S.; CARONE, I. (orgs.). *Psicologia social do racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002;
CURIEL, Ochy. *La Nación Heterosexual – Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá, D.C., Colombia: Brecha Lésbica e em la frontera, 2013;
hooks, bell. *Masculinidade feminista*. *In:* _____. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020;
hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020;
LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: _____. (org.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016;
RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte, Letramento/Justificando, 2017;
SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. *In*: CARDOSO, L.; MÜLLER, T.M.P. (orgs). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017;
SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. 2° edição. São Paulo: Veneta, 2020;
ROSA, Laila. Poéticas Sonoras de dissidências e resistências: os (trans)feminicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil. *Gênero, arte e diversidade*. Ano 22, n.41, 2018. Disponível em: < http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2018/12/cad_gipe_cit-41.pdf >;
SANTOS, Daniel dos. *Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos videoclipes de Jay-Z e 50 Cent.* Salvador, BA: Editora Devires, 2020;
SOUZA, Márcio Ferreira. As análises de gênero e a formação do campo de estudos sobre a(s) masculinidade(s). *Mediações*, Londrina, v.14, n.2, p.123-144, 2009;
SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. *In:* WARE, V. (org.) *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.363-386;

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, S., CASTRO, M.G., and MOUTINHO, L., orgs. *Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 249-270. ISBN: 978-85-232-1866-9. https://doi.org/10.7476/9788523218669.0014.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

REFLETINDO SOBRE PROCESSOS DECOLONIAIS NA ETNOMUSICOLOGIA EM UMA PESQUISA JUNTO A MULHERES VIOLONISTAS BRASILEIRAS

GT 04 | CAMINHOS SONORO-FEMINISTAS/LGBTTQI+ DECOLONIAIS E INTERSECCIONAIS DE ABYA YALA

Maria Fetzer Luca (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
mariafetzluca@gmail.com

Resumo: A comunicação pretende refletir sobre processos decoloniais presentes na etnomusicologia a partir de duas experiências utilizando uma abordagem investigativa dialógica e colaborativa junto a mulheres violonistas brasileiras presentes em meu projeto de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. As considerações serão realizadas com base na investigação sobre as memórias das identidades sociais e artísticas e das práticas musicais de mulheres violonistas brasileiras, em que se destacam violonistas que foram citadas em revistas brasileiras especializadas de violão da primeira metade do século XX e dos anos 1960: *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968). A etnografia tomará como interlocutoras, nesse relato, duas das mulheres violonistas relacionadas proximamente a aquelas violonistas mencionadas nas revistas, são elas: Maria Lívia São Marcos e Ana Lia O. Braun. Nesse sentido, parto de discussões a respeito de processos decoloniais e de inclusão epistêmica na etnomusicologia no Brasil, traduzidos aqui através de uma abordagem dialógica e colaborativa, e aponto possibilidades, desafios, resultados e desdobramentos para a promoção do diálogo e da interação entre etnomusicólogos/as e interlocutores da pesquisa, com base em relatos de interações em campo, realizadas em pesquisa que venho desenvolvendo. Desta forma, busco refletir sobre a prática de pesquisa etnomusicologia histórico documental dialógica e colaborativa como uma experiência que vem proporcionando o compartilhamento de decisões e análises que oportunizam experiência singular de produção de conhecimento, transformação e poder.
Palavras-chave: Etnomusicologia Decolonial. Mulheres Violonistas. Etnografia.

REFLECTING ON DECOLONIAL PROCESSES IN ETHONOMUSICOLOGY THROUGH EXPERIENCES IN A RESEARCH WITH BRAZILIAN WOMEN VIOLONISTS

Abstract: The article intends to reflect on decolonial processes present in ethnomusicology from two experiences using a dialogic and collaborative investigative approach with Brazilian female guitarists present in my master's project in progress at the Graduate Program in Music at UFRGS. The considerations will be based on the investigation of the memories of social and artistic identities and musical practices of Brazilian female guitarists, in which guitarists who were cited in Brazilian specialized guitar magazines from the first half of the 20th century and the 1960s stand out: *The guitar* (1928-1929), *The guitar voice* (1931), and *Guitar and Masters* (1964-1968). The ethnography will take as interlocutors, in this report, two of the female guitarists closely related to those guitarists mentioned in the magazines, they are: Maria Lívia São Marcos and Ana Lia O. Braun. In this sense, I start from discussions about decolonial processes and epistemic inclusion in ethnomusicology in

Brazil, translated here through a dialogic and collaborative approach, and point out possibilities, challenges, results and developments for the promotion of dialogue and interaction between ethnomusicologists and the research interlocutors, based on reports of interactions in the field, carried out in research that I have been developing. In this way, I seek to reflect on the practice of dialogic and collaborative historical documentary ethnomusicology research as an experience that has been providing the sharing of decisions and analyzes that provide opportunities for a unique experience of knowledge production, transformation and power.
Keywords: Decolonial Ethnomusicology. Female Guitarists. Ethnography.

Introdução

Com o objetivo de investigar a construção das identidades sociais e artísticas e as práticas musicais das mulheres violonistas no Brasil, em um período em torno de meados do século XX, propus realizar no mestrado uma pesquisa referente às violonistas que foram citadas em revistas brasileiras especializadas de violão, na primeira metade do século XX e nos anos 1960: *O violão* (1928-1929), *A voz do violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968), a partir de uma perspectiva etnomusicológica e feminista. Durante meu primeiro semestre no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMus/UFRGS), sob orientação da professora Dra. Marília Stein, baseando minhas pesquisas inicialmente em periódicos do período, fui instigada a refletir sobre questões referentes à realização de um trabalho de campo com violonistas mulheres, tomando como interlocutoras mulheres violonistas relacionadas proximamente a aquelas violonistas mencionadas nas revistas ou elas próprias. Uma nascente produção histórico-musicológica no Brasil, inspirada na etnomusicologia e/ou em uma musicologia feminista, vem problematizando as narrativas dominantes sobre as mulheres na história da música brasileira, assim como destacando a presença de mulheres e coletivos de mulheres na história da música. Ao apontar possíveis relações entre música, feminismo e suas interseccionalidades com questões étnico-raciais e de sexualidade, tais abordagens investigativas colaboram para a constituição de uma (etno)musicologia emergente. Exemplos podem ser vistos em trabalhos de referência, como o da antropóloga Rita Laura Segato (1995), que desenvolveu uma pesquisa pioneira envolvendo gênero, sexualidade, música e interseccionalidade em um contexto ritual e cultural afro-brasileiro, e no livro pioneiro sobre música, corpo e gênero no Brasil, intitulado *Estudos sobre gênero, corpo e música: abordagens metodológicas* (2013), organizado pelas musicólogas Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca. A coletânea apresenta quatorze artigos que analisam relações de gênero e música a

partir de perspectivas de estudos da musicologia histórica, etnomusicologia, estudos de música popular e teoria *queer,* entre outros.

Direcionando, a partir de então, meu olhar para a realização de uma etnografia que priorize dar voz a mulheres violonistas– que poderiam dialogar comigo sobre memórias, conceitos e vivências do período delimitado, como propõem Sara Cohen (1993) –, percebi que meu trabalho de campo não seria apenas marcado pelo diálogo etnográfico de posicionalidade feminista com materiais impressos, mas que as memórias das mulheres violonistas poderiam me ajudar a entender melhor meu objeto de pesquisa, direcionando meu olhar para seus protagonismos e seus engajamentos em performances sonoro-musicais.

De modo geral, a pesquisa etnomusicológica parte da realização de um trabalho de campo, seja ele *in loco* ou *online* (lembrando o difícil momento em que vivemos de pandemia de Covid-19 desde 2020). Sob esse viés, a proposta dessa comunicação para o X Enabet é refletir sobre dialogia e colaboração na etnomusicologia a partir da etnografia que venho desenvolvendo em meu mestrado. De um grupo maior de mulheres violonistas interlocutoras-colaboradoras de pesquisa, apresento a seguir encontros etnográficos com duas violonistas, são elas: Maria Lívia São Marcos e Ana Lia O. Braun.

Atualmente, os métodos etnográficos na etnomusicologia visam desconstruir o modelo colonial estabelecido desde os primórdios da disciplina, em que a pesquisa de campo refletia a autoridade do pesquisador como possuidor único de conhecimento na escrita etnográfica. Desta forma, o olhar da etnografia era composto pela visão do pesquisador em campo. Na procura e conhecimento de teorias que pudessem abraçar de forma adequada um posicionamento mais integrativo, as etnomusicologias participativa, colaborativa e dialógica nos são apresentadas como campos que dispõem de ferramentas metodológicas que atendem aos anseios e necessidades de habitantes da comunidade ou grupo envolvidos na pesquisa, de que suas visões se façam presentes. Para tanto, passamos então a conhecer um pouco mais sobre a história em torno da autoridade do/a etnomusicólogo/a em campo, a representação da sociedade ou grupo musical e o método que abre um diálogo para com as comunidades estudadas.

Escrevo este trabalho em duas partes: primeiramente, contextualizo historicamente estes processos decoloniais e de inclusão epistêmica na etnomusicologia no Brasil, traduzidos aqui através de uma abordagem dialógica e colaborativa, e aponto possibilidades, desafios, resultados e

desdobramentos para a promoção do diálogo e da interação entre etnomusicólogo/as e interlocutores da pesquisa. Em seguida, exploro através de alguns dos relatos em meus diários de campo as performances presenciadas, selecionando diferentes formas de escrever e experenciar o campo.

Um pouco da história da etnomusicologia e sua relação com o "outro"

Frequentemente estudando a cultura "outra", muito mais do que sua própria, o interesse pela música não-ocidental remonta ao período das primeiras viagens de "descobrimento" por europeus (exploração e colonização de territórios além-mar). Durante os séculos XVIII e XIX, viajantes, exploradores e missionários do Velho Continente mostram cada vez mais interesse pela música "exótica", apresentando descrições de cantos e danças em seus relatos. Segundo Anthony Seeger (2008):

> Os relatos de viajantes podem ser úteis para pesquisadores posteriores, no entanto habitualmente não são tentativas de estabelecer generalizações sobre a música. Mais frequentemente são curtas observações do tipo "quando eu cheguei perto da casa do chefe eu ouvi fortes ruídos de canções" (SEEGER, 2008, p. 243).

O primeiro livro a estabelecer algumas características para uma etnografia musical foi o *Dicionário Completo da Música* ([1771] 1975), escrito por Jean-Jacques Rousseau, que apresenta transcrições de árias e canções, trabalho em que o autor descreve uma possível "universalidade das regras musicais" (SEEGER, 2008, p. 244).

Com a invenção do fonógrafo no século XIX, pelo americano Thomas Edison, a etnomusicologia se beneficia em campo deste recurso que facilita a transcrição e análise do material coletado, pois, com o auxílio deste instrumento, o pesquisador podia voltar quantas vezes necessitasse a escutar as melodias gravadas.

Com a crescente expansão marítima europeia, relatos sobre a música de diversos lugares são apresentados pelos viajantes no seu retorno ao continente europeu. Em função disso, os pesquisadores sentem a necessidade de organizar tal conhecimento, e duas formas principais parecem ser eleitas para tal finalidade: a organização do conhecimento a partir de um pensamento evolucionista; e o estabelecimento de áreas musicais. Em relação a essa segunda maneira de sistematizar o conhecimento musical extra-europeu, explica Seeger (2008):

> O objetivo de estabelecer áreas musicais é possibilitar generalizações sobre uma área geográfica ou cultural maior do que a "tribo" ou comunidade individualmente descrita. As centenas de comunidades nativas nas Américas poderiam ser reduzidas a um número de grupos variável utilizando vários critérios diferentes – linguagem, cultura material, zona ecológica ou estilos musicais (SEEGER, 2008, p. 247).

A abordagem interpretativa gerada a partir do pensamento colonial reforçava uma relação de poder baseada na divisão de "nós" - os pesquisadores possuidores de conhecimento - e os "outros" - os pesquisados, rotulados por caracterizações genéricas e estereotipadas e despidos de sua autoridade. Segundo Cambria (2008):

> O "outro" que essa pesquisa buscava foi definido, primeiramente, em termos geográficos (o outro era extra-europeu ou extra-ocidental), mas também em relação a outras dicotomias (como música erudita vs. música popular ou/e folclórica, escrita vs. oralidade, música urbana vs. música rural, transmissão formal vs. informal, tradição vs. originalidade, corpo vs. razão, etc.) (CAMBRIA, 2008, p. 65).

O século XX, mais precisamente a segunda metade, foi um período de grandes mudanças sociais e políticas na esfera global, que trouxeram inúmeros questionamentos e transformações inclusive para a etnomusicologia. Ramón Pelinski, em seu artigo chamado *Etnomusicología en la edad posmoderna* (1997), busca mostrar como algumas ideias pós-modernas têm afetado as perspectivas teóricas, os objetivos e as questões da etnomusicologia. Com o advento do pós-modernismo, a visão de mundo presente desde o período mercantil, que priorizava as grandes histórias, é criticada agora como eurocêntrica, apresentando formas ocultas de poder. Frente à crise de representação e da "autoridade etnográfica" (CLIFFORD, 1994), amplamente discutida pela antropologia pós-moderna nos anos 1980, a etnomusicologia contemporânea busca apoio interpretativo nas teorias pós-coloniais, que, segundo Pelinski:

> [...] desconstroem as implicações político-conceituais das dicotomias que as potências coloniais têm produzido, a fim de exercer hegemonia sobre um Outro supostamente inferior, exótico, irracional, marginal. Os poderes coloniais o têm inventado e pretendem representar-lhe para explorá-lo mais eficazmente em nome dos grandes relatos totalizadores do Ocidente" (PELINSKI, 1997, p. 3).

Desta forma, ao buscar desconstruir o posicionamento colonial, que não abordava a diversidade, e deslocar o papel central do pesquisador como autoridade detentora do poder, a etnomusicologia pôs em evidência vozes silenciadas nos debates musicais. De acordo com Pelinski,

> Tradicionalmente, era o etnomusicólogo quem "dizia a última palavra" sobre uma cultura musical determinada. Hoje, sabendo que o Outro, a quem descrevemos, é em grande parte fruto de nossa construção intelectual, nos perguntamos quem está legitimado para tomar a palavra em representação de quem, qual é o papel do etnomusicólogo na descrição e interpretação de uma cultura e qual é do colaborador indígena que nos diz o dom de sua competência cultural (PELINSKI, s/d, p. 9).

No Brasil, diferentemente do que ocorre com etnomusicólogos do norte global, as pesquisas são voltadas majoritariamente à música do próprio país. Como apresenta o artigo *Etnomusicologia no Brasil: Reflexões Introdutórias*, escrito por Lühning e Tugny (2016), o foco da disciplina no país vem sendo:

> [...] o profundo interesse e respeito pela diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se encontram em posição minoritária frente às hegemonias geopolíticas, vivendo processos contínuos de expropriação, seja ela territorial, patrimonial ou simbólica, seja ela estatal ou privada (LÜHNING, 2016, p. 23).

Como um país colonizado por europeus, a educação escolar durante muito tempo foi quase exclusiva para descendentes de pessoas da "alta sociedade". Apenas no século XX esta visão começa a se modificar, com as políticas públicas e difusão de cotas para estudantes de baixa renda, tornando-se o primeiro passo para que todas classes e etnias tivessem acesso à educação. Desta forma, estes estudantes se voltam a pesquisa da música de seu próprio ambiente social (LÜHNING; TUGNY, 2016). Segundo Lühning e Tugny (2016), o meio acadêmico no país tem uma forte tendência de conservar pensamentos e formas de ensinar coloniais:

> O processo colonizador, intimamente ligado à constituição do país, à construção de estruturas, instituições e modos de pensar, instituiu, em todas as universidades brasileiras e em todos os conservatórios, o modelo do ensino regular da música europeia de concerto. [...] quando a etnomusicologia começou a ser institucionalmente operante no Brasil em 1990, ela também provocou dentro do campo acadêmico da música uma tensão constitutiva que reside no seu próprio histórico. Assim sendo, a mera presença de um/a etnomusicólogx em um curso de música no Brasil, instaura por si só um conflito, pois mostra, na forma de espelho, às suas e seus colegas, o quanto elas/eles agem ainda como colonizadores dentro do próprio país (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 37).

No Brasil esta visão que aproxima pesquisador e o grupo pesquisado tem sido explorada desde os anos 2000, primeiramente com a participação de grupos indígenas e afro-brasileiros no Encontro Internacional de Etnomusicologia (Belo Horizonte, 2000), e perdura pela ação da ABET, através de propostas em que representantes indígenas comparecem no evento, exercem protagonismo epistêmico

e muitas vezes têm seus nomes incorporados como co-autores (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016). Outro evento que marcou a trajetória do diálogo entre entre sujeitos com diferentes modos de existência na etnomusicologia no Brasil é o Encontro de Saberes, inicialmente realizado pela UnB em 2010 e reproduzido em diversas outras instituições de ensino superior. Este projeto busca realizar, conforme apresentado por José Jorge de Carvalho *et al.* (2016), "um movimento de inclusão epistêmica", ao trazer pessoas detentoras de saberes complexos e legitimados em comunidades tradicionais e populares, antes identificadas como não acadêmicas, para ministrar aulas em instituições de ensino superior.

Diversos grupos de pesquisa no século XXI têm realizado pesquisas que enfocam o diálogo e a colaboração na etnomusicologia, entre os quais podemos citar: o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, com os jovens da comunidade da Maré, no Rio de Janeiro (ARAÚJO, 2006); e o Grupo de Estudos Musicais (GEM), com o projeto desenvolvido com as comunidades indígenas Guarani Mbyá da Grande Porto Alegre (LUCAS; STEIN, 2012[2009]). Cada um à sua maneira realiza um trabalho que busca envolver componentes da comunidade ou grupo estudado para colaborar com a pesquisa.

As experiências de campo

Descrevo a seguir dois fragmentos de encontros que tive com duas das interlocutoras de meu projeto de pesquisa, que considero relevantes para apresentar uma etnografia que parte de uma abordagem dialógica e colaborativa com as interlocutoras violonistas. Esses encontros têm sido realizados de forma *online*, via videoconferência privada através das redes sociais.

O primeiro diário apresentado é de agosto de 2020 e descreve um momento junto a Ana Lia O. Braun, diretora do Conjunto Princesas do Violão, fundado pela violonista paulistana Julieta Correa Antunes nos anos 1950. Ana Lia é violonista e iniciou no Conjunto como integrante com dezesseis anos. Tornou-se diretora do grupo desde o falecimento de Julieta Correa Antunes, em 1977. O segundo relato remonta a maio de 2021, quando conversei com a violonista Maria Lívia São Marcos, instrumentista que construiu uma carreira em parâmetros internacionais, tendo realizado diversos recitais no Brasil e no exterior, além de ministrar aulas do instrumento em solo nacional e estrangeiro.

Recitais, estantes e posturas: formas de tocar em público – Agosto de 2020

Ao longo de minha pesquisa em aportes documentais, deparei-me com vários registros iconográficos recorrentes e semelhantes. Nas revistas especializadas em violão no Brasil da primeira metade do século XX e anos 1960, como as analisadas - *O violão* (1928-1929), *A voz do Violão* (1931) e *Violão e Mestres* (1964-1968), em sua grande maioria, as violonistas do sexo feminino eram apresentadas com a mesma postura corporal nas fotografias: com o violão em cima das pernas cruzadas (direita sobre a esquerda), diferenciando-se da postura corporal para execução principalmente do violão erudito no século XX utilizada por violonistas do sexo masculino, conforme informam outras fotografias presentes nas mesmas revistas analisada.

A partir desta constatação, em agosto de 2020, em um dos encontros que tive com Ana Lia, peço a ela para discutir sobre uma dúvida que tive ao ler as revistas. Pergunto-lhe se havia uma diferença na postura corporal das mulheres ao se apresentarem na mídia. Explico-lhe que, ao procurar violonistas mulheres nas revistas especializadas em violão, em sua grande maioria todas tinham algo em comum: estavam com vestidos e de pernas cruzadas (mostro-lhe uma fotografia da revista *O violão*, em que a violonista estava nesta posição). Ana Lia me explica: "a postura dessa época eu já não uso mais. Não adoto essa postura. Agora nós usamos o banquinho [apoio para os pés dos/das violonistas]. E quem consegue ficar com as pernas unidas, pernas unidas". Surpreendo-me ao saber que minha constatação estava certa, e não eram apenas posturas para as fotografias. Ao perguntar se no Conjunto, na época em que Julieta Correa Antunes participava, a postura ao se apresentar também era a mesma, Ana Lia busca um quadro para me mostrar. Ela me conta que, conforme está na fotografia emoldurada, as mulheres costumavam adotar a postura de pernas cruzadas, o que me intriga muito, pois a postura para o/a violonista é muito importante, para não causar lesões na coluna. Dependendo da postura que se usa, a vida saudável do/a violonista diminui drasticamente. Ana Lia complementa: "mas, você vê, o violão nunca ultrapassava, como hoje não deve ultrapassar, a altura do ombro. [...] Era à esquerda em cima da direita [descrevendo a forma em que as pernas deveriam se posicionar para realizar a postura de tocar o instrumento]". Pergunto-lhe como era a postura masculina na época. Ela conta que: "Não cruzavam a perna, os homens eram com o banquinho", o que me fez refletir sobre as relações de gênero e a discrepância presente na ergonomia aplicada à postura violonística nesse caso, que, se analisarmos, se parece muito com a postura indicada pelo violonista americano Christopher Parkening em seu método para o instrumento de 1972, em que cria

diferentes posturas para homens e mulheres. O que é o oposto da postura conhecida como "clássica do violão", abordada pela Escola de Francisco Tárrega (1852-1909) e utilizada em grande escala no Brasil após sua ex-aluna, Josefina Robledo, estabelecer residência no país e ensinar violonistas com a técnica de seu mestre. Ana Lia me mostra mais algumas fotografias que evidenciam a postura diferenciada para as mulheres. Conta-me que, na época da foto, usava esta postura "de pernas cruzadas" para tocar em conjunto, pois todas usavam. Mas ela já usava o banquinho quando tocava sozinha ou quando fazia duo de piano e violão.

Pergunto se esta postura (pernas cruzadas) não causava desconforto para as violonistas? Ana Lia me responde que não causava problemas, em parte por serem mais jovens. Conta-me também que seria quase inviável para o grupo ter banquinhos para todas, pela quantidade de moças e senhoras que participavam, e lembra que nem estante (de partituras) usavam nas apresentações, todo o repertório musical era decorado. Com o tempo o repertório cresceu, tornando-se difícil não utilizar partituras, neste momento começam a utilizar estantes para apoiá-las.

Ana Lia conta que, provavelmente quando ela assumiu o conjunto, a postura mudou, talvez antes, porém ela não lembra ao certo. Ela analisa mais algumas fotografias. Em uma rápida observação na parede, Ana Lia busca algumas fotografias emolduradas que evidenciam a mudança desta postura ao se apresentar o Conjunto, conforme os anos passaram.

Percebe-se neste primeiro diário de campo que a memória (etno)musical, abordada através do auxílio de fotografias presentes nas revistas de violão, corresponde a recordações e interpretações a que, sem o auxílio de Ana Lia, eu não conseguiria chegar, apenas pela documentação em si dos periódicos. Suas lembranças tornam-se fonte principal de acesso a fatos que ocorreram no período pesquisado. Além disso, para além de constituir-se como uma "fonte de informações", a partir de nosso diálogo, Ana Lia sente-se provocada a assumir uma postura reflexiva e investigativa, que consiste naquele momento em selecionar novos documentos iconográficos para comprovar suas descrições e análises do passado e as transformações históricas na esfera das práticas violonísticas por Ana Lia e outras mulheres próximas a ela.

Memórias do Rádio e da Televisão – Maio de 2021

Neste segundo diálogo, com a violonista Maria Lívia, apresento-lhe uma reportagem presente na revista *Violão e Mestres* n° 3, sobre um programa de televisão homônimo: *Violão e Mestres*, transmitido pelo Canal 4, da rede Tupi, do qual consta que a violonista havia participado. Surpreendentemente, ao compartilhar com Maria Lívia a notícia, trouxe a ela recordações e novas informações que eu ainda não havia encontrado em nenhuma das fontes documentais até então. A reportagem da revista informa que Maria Lívia participou do programa durante o mês de março de 1965. Intrigada em saber mais sobre o programa e sobre sua participação, pergunto-lhe se ela poderia falar mais a respeito. Surpreendo-me quando Maria Lívia diz: "Como é que é? Não, era meu! [faz referência ao programa]. Ela [a revista] se chamou *Violão e Mestres* por causa do programa. Era da Tupi, sim [o programa de TV]. Então alguém procurou meu pai, tudo começou na Gazeta do Belardi, o diretor artístico da rádio, Armando Belardi que tinha a parte musical. A Rádio Gazeta procurou meu pai, para que o meu pai fizesse uns programas de violão na rádio. O meu pai disse 'sim'. Claro que ele botou a mim. Então no sábado, acho que era das 8 às 9, não me lembro mais. [...] Era público, era de noite. Eu fiz esses programas, acho que durou uns 6 meses, uma coisa assim. Pronto. E depois foram da televisão procurar o meu pai, como eu era menor eles iam todos procurar o meu pai. Acho que foi o Belardi mesmo, não sei. Então foram procurar o meu pai para fazer um programa de televisão. Meu pai botou o nome de *Violão e Mestre*. E isso era gravado, não era direto. Nós gravamos muitas coisas bonitas, até o concerto do Villa-Lobos".

Ao analisar a revista *Violão e Mestres* n° 3, é-nos apresentada a informação do retorno do programa *Violão e Mestres*, agora na televisão, organizado pelo Departamento Artístico Violões Giannini em 1965. Sem mais informações adicionais sobre a programação anterior no periódico ou em outras fontes de pesquisas, Maria Lívia se torna a principal fonte de informação sobre este evento. Ao compartilhar com ela a reportagem e lhe perguntar sobre o fato, seu estranhamento com a notícia - que apenas conta metade da história sobre o evento -, suas memórias e sua percepção do que ocorreu fazem com que minha busca por sua participação na pesquisa, em uma perspectiva de etnografia dialógica e colaborativa, se torne necessária para reconstruir uma parte importante da história da violonista que não está documentada. Mais do que isso, tenho buscado me repensar, de autora do texto e detentora do poder, para uma posição diferente, a partir de diálogos como esse, em que conto a Maria Lívia sobre um evento de seu passado e tentamos, juntas, compor mais informações além do que está exposto no texto da revista. Ao apresentar à violonista informações encontradas nas fontes

documentais, pretendo que sigamos dialogando e construindo juntas as memórias sobre mulheres violonistas e das mulheres violonistas. Para que eu possa entender melhor este passado que está registrado em periódicos dedicados ao violão no Brasil, e, mais que isso, consigamos, juntas, contar essa complexa história.

Conclusão

Ao analisar a importância do diálogo e da colaboração na etnomusicologia, através de dois relatos vivenciados junto às violonistas Ana Lia e Maria Lívia, pude perceber que uma etnografia decolonial, que pense suas interlocutoras como efetivas colaboradoras de pesquisa, pode se tornar um meio para trazer novos elementos, que muitas vezes, como cita Thomas Turino (1999), não nos são apresentados até que nós pesquisadores nos desvinculemos da visão colonialista que ainda predomina nas pesquisas acadêmicas. Desta maneira, à visão dos nossos/as interlocutores/as, audível, para dialogar, contestar e confirmar temas que nos são apresentados ao pesquisar um assunto, soma-se o interesse em que façam a pesquisa junto, propondo fontes, reflexões e caminhos metodológicos, engajando-se efetivamente na construção da pesquisa. Diários de campo, como os apresentados nessa comunicação, apresentam um pouco de nossos esforços dialógicos, de em nossos encontros não propor perguntas fixas, de apresentar às violonistas fotografias e/ou reportagens que ativem memórias e tragam recordações que não seriam possíveis sem o auxílio destas ferramentas e de elas, Ana Lia e Maria Lívia, se disporem a pensar caminhos de pesquisa, reflexões e soluções metodológicas. Tenho procurado, dessa forma, exercitar a colaboração entre pesquisadora e componentes do grupo ou comunidade com que estou pesquisando.

Em resumo, as mulheres violonistas com as quais tenho conversado são memórias vivas que conhecem o passado das fontes primárias com as quais essa pesquisa tem lidado. Dessa forma, ao realizar um trabalho voltado ao diálogo e à colaboração, as mesmas podem auxiliar na análise e composição dessa investigação, refletindo sobre as relações de gênero e discrepâncias entre os sexos presentes nas revistas, tornando-se não apenas interlocutoras que apontam caminhos para a minha análise, mas coautoras de uma memória que, ainda que parcial, é coletiva, das violonistas brasileiras do século XX.

Referências

ARAÚJO, S. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Trans Revista Transcultural de Música,* Barcelona, n. 10, p. 1 – 32, 2006.

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.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L. 'Com as pessoas': reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 95 - 137.

CARVALHO, J. J.; COHEN, L. B.; CORRÊA, A. F.; CHADA, S. O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 201 -236.

CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.

COHEN, S. Ethnography and popular music studies. *Popular Music,* Cambridge University Press, v. 12, p. 123 – 138, 1993.

LUCAS, M. E.; STEIN, M. R. (org.). Coordenação indígena: Agostinho Verá Moreira, Guilherme Werá Benites da Silva, Marcelo Kuaray Benites, Vherá Poty Benites da Silva. *Yvý Poty, Yva´á - Flores e Frutos da Terra:* cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani. Porto Alegre: IPHAN/GEM/PPGMUS/UFRGS, 2012 (reimpr.)[2009].

LUHNING, A; TUGNY, R. Etnomusicologia no Brasil: Reflexões Introdutórias. In: ____ (org.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 23 – 45.

NOGUEIRA, I; CAMPOS, S. (org.). *Estudos de gênero, corpo e música.* Série Pesquisa em Música no Brasil. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

PELINSKI, R. *Etnomusicología em la edad posmoderna*, 1997. Disponível em: http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm#1. Acesso em: jun. 2021.

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

SEGATO, R. L. *Santos e Daimones:* o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UNB, 1995.

TURINO, T. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropologicos 11: música e sociedade*, Porto Alegre, v. 5, p. 13- 28, 1999.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A "MÚSICA ANCESTRAL" DO POVO NEGRO NO SUDOESTE COLOMBIANO: *ALIANÇAS SÔNICAS* PARA A VIDA[1]

GT 03 | CAMINHOS DA AMÉFRICA LADINA: REFLEXÕES SOBRE MÚSICAS, PERFORMANCES E DANÇAS AFRO-DIASPÓRICAS, LATINOAMERICANAS E CARIBENHAS

Paloma Palau Valderrama
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul/
Centro Universitário Metodista)
palomapalau@gmail.com

Resumo: O sul do Valle del Río Cauca no sudoeste da Colômbia é uma das regiões com histórica presença afrodescendente. A partir de meu trabalho etnográfico sugiro nessa comunicação que o povo negro dessa região teceu vínculos mediante a "música ancestral", entre si e com atores humanos e não-humanos que participaram em sua resistência a formas de subordinação e reconfiguração de seus mundos no território num processo de longo prazo para fortalecer a vida coletiva. A essa ação dou o nome de *alianças sônicas*. As alianças sônicas estão fundamentadas em epistemologias e ontologias em performance, que podemos entender como *acustemologia* (Feld, 2017), e especificamente, como uma *acustemologia política* (Palau, 2020). Nesse sentido, a "música ancestral" ressoa com outras práticas sonoras afrodiaspóricas e *amefricanas* (González, 1988) nas quais o território e a vida coletiva são compreendidas de forma indissociável, ao mesmo tempo em que são ativadas politicamente. Desse modo, as *alianças sônicas* se defrontam com o desafio de transformar os imaginários sonoros racializados e estereotipados sobre elas que as reduzem a sonoridades percussivas e à sexualização de suas corporeidades (Carvalho, 2002; Bohlman; Radanno, 2000).
Palavras-chave: Epistemologias negras. Acustemología. Territorialidade. Epistemologias Afrodiaspóricas.

"Ancestral Music" from Black People in the Southwest Colombian: Sonic Alliances for Life

Abstract: The south of Valle del Río Cauca in southwestern Colombia is one of the regions with a historical Afro-descendant presence. Based on my ethnographic work, I suggest in this communication that the black people of the region have woven links through "Ancestral Music" among themselves and with other human and non-human actors who participated in their resistance to forms of subordination and reconfiguration of their worlds in the territory in a long-term process to strengthen collective life; action that I call *Sonic Alliances*. Sonic alliances are grounded in performance epistemologies and ontologies, which we can understand as *acoustemology* (Feld, 2017), and specifically, as a *political acoustemology* (Palau, 2020). In this sense, Ancestral Music resonates with other aphrodiasporic and *Amefrican* (González, 1988) sound practices in which territory and collective life are inseparably understood, while being politically activated, while

[1] Essa comunicação deriva de minha tese doutoral a qual contou com o apoio das bolsas de pesquisa CAPES e CNPq.

moving away from racialized sound imaginaries and stereotypes about them that reduce them to percussive sounds and the sensualization of their corporealities (Carvalho, 2002; Bohlman; Radanno, 2000).
Keywords: Black Epistemologies. Acoustemology. Territoriality. Afrodiasporic Epistemologies.

Introdução

A presente comunicação sobre as epistemologias musicais do povo negro no sudoeste da Colômbia, no sul do Valle del Río Cauca, deriva de uma etnografia para minha tese doutoral realizada entre 2016 e 2020. Em particular, reflito nessa comunicação sobre a categoria nativa de "Música Ancestral", que abrange um conjunto de práticas sonoro-musicais relacionadas aos rituais de catolicismo popular, aos ofícios da agricultura e mineração de ouro artesanal de muitos de seus participantes, às lutas históricas do povo negro pelo território, e a uma recente revitalização de tais práticas musicais no quadro das políticas do *multiculturalismo*. Coloco que, na Música Ancestral são criados vínculos da população afrocolombiana com outros atores humanos e não humanos para fortalecer a vida coletiva no território. Tais práticas associativas surgiram num processo de longo prazo e participam na resistência da população afrocolombiana a formas de subordinação e reconfiguração de seus mundos na região; processos que denomino ***alianças sônicas*****.** Trata-se de um movimento embasado em epistemologias e ontologias do som do povo negro na região.

Na seguinte seção discorro sobre meu encontro etnográfico durante minha tese com as práticas sonoras da região há mais de uma década como moradora de uma cidade próxima. Também trago o processo de aprendizado junto com interlocutores em torno das epistemologias e ontologias presentes na Música Ancestral.

Do vale para a montanha: seguindo caminhos de cantos e danças

Durante a maior parte de minha vida, morei na cidade de Cali, metrópole localizada no Sul do *Valle del Río Cauca*, no sudoeste da Colômbia, mas só tive contato com a Música Ancestral quando era estudante de música no ensino superior durante uma viagem há uma década e meia. Junto com um professor e alguns colegas atravessamos durante duas horas o mar de cana de açúcar em direção ao sul. Passamos por várias cidades medianas e pequenos povoados com a aparição serpenteante do Rio Cauca no enorme vale contornado por duas cordilheiras dos Andes até um

pequeno povoado ao pé da montanha. Ali a paisagem muda; começam as pequenas chácaras dos camponeses afrodescendentes que unem as palmas de banana da terra com as plantas de cacau e café, as quais resistiram à fome voraz da agroindústria canavieira que cresce desde o século passado. Subindo um pouco mais para a montanha e descendo para o sul, estão os territórios coletivos indígenas.

Naquele povoado fui convidada pelas pessoas negras a participar das longas e onduladas linhas de dança de *jugas* ou *fugas* ao ritmo constante de pequenas bandas de sopro chamadas de *Papayeras* e grupos de percussão, vozes e cordas, conhecidos como *Violinos Caucanos.* Minha participação na dança teceu as primeiras *alianças sônicas* que deviram na posterior interlocução com as pessoas que ali conheci e a pesquisa etnomusicológica que me permitiu aprofundar no estudo da Música Ancestral.

A Música Ancestral está vinculada a memória do povo negro na região. O sul do *Valle del Río Cauca,* é uma das regiões no país com a histórica presença afrodescendente desde o período colonial no século XVII, quando populações negras foram escravizadas e trazidas pelos espanhóis para realizar a extração do ouro e servir nas fazendas, compartilhando dessa história comum da diáspora africana nas Américas. O povo negro resistiu de múltiplas formas ao controle de seus corpos, atingiu conquistas econômicas e políticas relevantes, e diversificou suas classes sociais e trajetórias entre o urbano e o rural na região. Contudo, as desigualdades no acesso a terra e os extrativismos que se intensificam desde finais do século passado entrelaçados ao conflito armado interno têm significado para uma parte do povo negro uma luta permanente contra o desterro (VERGARA, 2018), em boa medida, ainda derivada da colonialidade do poder (QUIJANO, 2000).

A Música Ancestral do povo negro participa de antigas festas de catolicismo popular chamadas de Adorações ao Menino Deus (*Adoraciones al Niño Dios*). A partir da interlocução com homens e mulheres vinculados às Adorações e a suas práticas musicais, viajando junto com eles a vários povoados onde são realizadas entendi que essas festas criam redes e uma territorialidade compartilhada. Tais práticas estão embasadas em formas de solidariedade do trabalho coletivo da agricultura e da mineração artesanal de ouro, próprias do mundo rural, que têm se estendido para algumas zonas urbanas. A circulação entre as festas é intensa pela diversa geografia, das cidades contornadas pelo mar canavieiro, até pequenas aldeias no bosque da montanha; envolve familiares, grupos musicais, vizinhos e visitantes, não somente afrocolombianos. A circulação ressoa nos

passos de dança das linhas de fugas onde todos os participantes são convidados, os humanos e não-humanos nas representações de adultos e crianças das figuras bíblicas da Virgem Maria, São José, os Reis Magos e pastores. Na performance são tecidas as *alianças sônicas* de densidade na memória e territorialidade do povo negro. O ritual pretende fortalecer a vida coletiva mediante as práticas sonoras, na produção e na escuta, e nesse sentido, as entendo como uma *acustemología* (FELD, 2017), formas de ser e estar mediante o som onde epistemologia e ontologia apagavam suas fronteiras. Em particular, por seu sentido de resistência histórica, como uma *acustemología política* (PALAU, 2020).

A virada multicultural que trouxe a constituição nacional há trinta anos, deu espaço para uma concepção de diferença cultural e étnica da população afrodescendente moradora de zonas rurais. Principalmente nas regiões onde teve sua presença histórica, os movimentos e organizações sociais étnico-territoriais têm impulsionado essa perspectiva que tem suas limitações constitucionais nas zonas urbanas, pois é orientada para regiões rurais (PIRES; ROJAS, 2016). Desse modo, uma premissa explícita no movimento negro na região: "o território é a vida", evidencia tanto uma aposta política como uma ontologia relacional que não cinde vida de território.

Essa articulação está presente na acustemología política da Música Ancestral. A *ancestralidade* como pensamento, une os elos do passado da luta histórica coletiva negra em sua reflexividade, na elaboração de uma tentativa de incidir e moldar o melhor futuro possível para a vida. Assim, são os velhos as autoridades dos saberes sonoros, bem como dos saberes sobre as festas, o território, a saúde, os rios, e a solidariedade na agricultura e mineração artesanal. Também a *ancestralidade* atua como aposta política que reivindica e visibiliza o lugar das epistemologias negras e seus processos de intercâmbio e apropriação de saberes indígenas e europeus. Aliás, para além das festas religiosas e a ontologia de vida-território, se pretende que os saberes ancestrais ecoem no futuro com sua expansão para uma diversidade cada vez maior de cenários, com grupos musicais urbanos a partir de experiências diferentes.

Nesse sentido, a Música Ancestral ressoa com outras práticas sonoras afrodiaspóricas e *amefricanas* (GONZÁLEZ, 1988) nas quais o vínculo da vida coletiva e o território estão atreladas a formas de re-existência. Embora as relações dos afrodescendentes com o território na América Latina tiveram pontos comuns e divergentes (PRASS, ANJOS, PIRES; ROJAS, 2016), foram vívidas para mim quando percorri os territórios negros e ouvi suas narrativas no outro lado

continente, no Rio Grande do Sul. Os cantos e danças dos *maçambiqueiros* que presenciamos junto com o coletivo do Encontro de Saberes da UFRGS na cidade Osório se performavam territorializantes, como apontou Prass (2013).

Para além dos imaginários raciais globais das músicas negras

A partir de um olhar/escuta construídos pelo Ocidente sobre as músicas da diáspora africana, os imaginários globais entenderam a articulação do som e da dança, em relação com virtuosismos e sensualidades corporais. Tratou-se de uma compreensão racializada que esteve vinculada a argumentos que justificaram a escravização de populações africanas e sua diáspora durante o período colonial europeu, hierarquizando intelecto associado à melodia e a harmonia, sobre a intuição, relacionada com a corporeidade e o ritmo, dentre outros pares de características contrárias. Atributos que posteriormente vão ser amplamente explorados pela mídia que diversificou seu público e seus sentidos, mas sem eliminar completamente os estereótipos iniciais (BOHLMAN; RADANO, 2000; SOARES, 2013). A maioria dessas músicas afrodescendentes têm circulado através da grande mídia do norte global, e boa parte têm estado vinculada a religiosidades que, em negociações nem sempre justas com mediadores, estouram no mercado hegemônico global (CARVALHO, 2002).

As músicas afrocolombianas passaram assim, de ser menosprezadas pela elite a lutarem por espaços para sua visibilização como expressões da diversidade cultural, dentre os quais têm se destacado os festivais musicais. Para isso, foi relevante o cenário multicultural aberto pela constituição, embora, numa concepção de *multiculturalismo neoliberal* (HALE, 2014) que fomenta o respeito pela diferença cultural, mas não necessariamente envolve processos de redistribuição material, hoje, as músicas afrocolombianas têm uma maior circulação. Uma das categorias de divulgação é a de Música do Pacífico, relacionada com essa ampla região habitada por maioria de população afrocolombiana, principalmente em sua Costa Pacífica. A divulgação da Música do Pacífico cresceu nas últimas três décadas em boa medida, como símbolo do movimento negro e porque foi na Costa Pacífica, outra região de ampla demografia de população negra, que se baseou a concepção étnico-territorial implementada na constituição nacional, posteriormente ampliada a outros lugares do país.

Como em outros países, os *estudos de folclore* construíram um mapa que classificou e hierarquizou as expressões musicais em regiões e que faz parte do imaginário sonoro nacional. Na visão hegemônica dos *estudos do folclore*, entendido como um campo heterogêneo, a Costa Pacífica era considerada como a de maior herança africana, por sua densa percussão e polifonia. A Região Andina, centro geopolítico, teria as músicas mais relevantes e representativas da nação, embranquecidas de seus elementos afrodescendentes e indígenas, e herdeiras da classe hegemônica branca-mestiça (MIÑANA, 2000). A Música Ancestral foi invisibilizada nessa classificação inicial no mapa folclórico por não corresponder a nenhum desses modelos, e apresentar características musicais intermediárias. Por isso, quando há duas décadas soube da Música Ancestral ainda como estudante, fiquei surpresa de não ter ouvido ela antes, pois compartilhava desse imaginário sonoro.

A visibilidade da Música do Pacífico, os avanços do movimento negro em nível nacional e no Sul do Vale do Rio Cauca, impulsionaram uma revitalização da Música Ancestral, processo mediante o qual ganhou seu nome como uma categoria nativa. Contudo, fora das narrativas étnicas teve mais reconhecimento como música de Violinos Caucanos pela presença do violino em sua instrumentação, forma como foi nomeada no quadro de um importante festival de músicas negras da Música do Pacífico na cidade de Cali, a qual foi incorporada por sua proximidade com ela. Esse processo, novamente procurou negociações que permitissem a ressonância da Música Ancestral para além, procurando a expansão de uma territorialidade, um futuro que incorporasse novos participantes, e desse modo, foram construídas novas *alianças sônicas* que fortalecessem a vida.

Contudo, o processo se defrontou com os imaginários sonoros do que seria uma autêntica música afrocolombiana, como consegui perceber como moradora de Cali quando acompanhei as primeiras apresentações de Violinos Caucanos no festival há pouco mais de uma década. Assim, os questionamentos de um público urbano branco-mestiço e negro de classe média se queixavam da falta de maior percussão, questionavam exatidão das afinações dos violinos e ausência da dança nos intérpretes ou de uma maior expressividade, e inclusive, alguns se recusavam a aceitá-la como outro tipo de música afrocolombiana. Com o decorrer de vários anos de participação, os Violinos Caucanos se transformaram um pouco para serem aceitos dentro dos imaginários sonoros dominantes, ao tempo que incidiram na escuta dos ouvintes para afirmar as formas plurais das músicas afrocolombianas. Assim, os grupos musicais coordenaram passos de dança, se vestiram de roupas coloridas, introduziram mudanças rítmicas para animar a audiência e procuraram cuidar da

afinação temperada. O que nem sempre foi percebido pelo grande público, evidenciado para mim no trabalho de campo, foi que esse processo esteve agenciado por líderes negros vinculados a diferentes processos comunitários, à organização das festas de Adoração para o Menino Deus, autoridades da Música Ancestral que convidaram músicos de formação musical no ensino superior para fortalecer seu processo mediante *alianças sônicas*. O que era parte da antiga luta pela vida coletiva-território e busca pelo fortalecimento da participação da população afrocolombiana nos processos do país. Nesse sentido, as transformações das práticas sonoras eram parte de um processo de longo prazo de contínuas transformações impulsionado por uma *acustemología política* (PALAU, 2020).

Conclusões

Nessa comunicação me propus a estudar os processos epistemológicos e ontológicos afrocolombianos que atravessam a categoria nativa de Música Ancestral a partir de meu trabalho etnográfico. Apontei a relevância do sul do Valle del Río Cauca no sudoeste da Colômbia como uma das regiões com histórica presença afrodescendente, na qual o movimento negro continua lutando pelo território entendido como indissociável da coletividade negra, embora em meio da heterogeneidade da região, entre o urbano e o rural, a diversidade social além do povo negro. Mesmo com essas transformações e complexidades, a noção de *ancestralidade* tem relevância em articulação à memória coletiva, a diversos tipos de saberes, dentre eles, os sonoro-musicais e as festas de catolicismo popular. São saberes que compreendi como *acustemología política,* e que envolvem processos de contínua associação e expansão para fortalecer a vida-território aos quais apontei como *alianças sônicas.* Tais alianças têm de uma continuidade histórica e acontecem entre o povo negro e com vizinhos mestiços, brancos e indígenas e outros visitantes, entre humanos e não humanos, tanto no território entendido como negro, como fora dele, numa tentativa permanente de expansão e resistência da vida coletiva. Nesse sentido, a "música ancestral" ressoa com outras práticas sonoras afrodiaspóricas e *amefricanas* (GONZÁLEZ, 1988) nas quais o território e a vida coletiva são compreendidas de forma indissociável, ao mesmo tempo em que são ativadas politicamente nas lutas pelos direitos. No processo de expansão e constituição de *alianças sônicas* para cenários urbanos ou midiatizados, a performance se revela como arena de disputa com os

imaginários sonoros e globais sobre as músicas negras. Assim, se defrontam com os imaginários sonoros racializados e estereotipados sobre elas que as reduzem a sonoridades percussivas e à sensualização de suas corporeidades (CARVALHO, 2002; BOHLMAN; RADANNO, 2000). As práticas sonoras da Música Ancestral podem ter seus limites recortados pela força dos imaginários globais, ou como tem acontecido, reverberar em efeitos multiplicadores e revitalizar seus saberes ancestrais e em permanente transformação.

Referências

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. Music and Race, their Past, their Presence. In: BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. (org.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago, 2000. p. 1-45.

CARVALHO, José Jorge de. Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. (org.). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural.* Madrid: OEI/México: Santillana, 2002. p. 97-132.

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

GONZALEZ, Lélia. A categoria política da amefricanidade. *Revista TB*, jan-jun, v., 92/93, p. 47-68, 1988.

MIÑANA, Carlos. Entre el folclor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo*, Bogotá, n. 11, p. 36-49, 2000.

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 Acesso em: 14 jul. 2021.

PIRES, Antonio; GOMES, Flávio; ROJAS, Axel. (org.). *Territórios de gente Negra: processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil.* Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa*: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

SOARES, Maria Andrea dos Santos. 'Tá na base: etnografia das performances da fala e do gestual dos rappers da Alvo. In: LUCAS, Maria Elizabeth. (org.). *Mixagens em campo:* etnomusicologia, performance e diversidade cultural. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 143-170.

VERGARA, Aurora. *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia:* Massacre at

Bellavista-Bojayá-Chocó. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A SEQUÊNCIA DOS ORIXÁS NOS XIRÊS DO CANDOMBLÉ KETU EM SANTA CATARINA: UMA INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA SIMBOLOGIA DA CABAÇA IGBÁDU

GT "CAMINHOS DA AMÉFRICA LADINA: REFLEXÕES SOBRE MÚSICAS, PERFORMANCES E DANÇAS AFRO-DIASPÓRICAS, LATINOAMERICANAS E CARIBENHA"

Luciano da Silva Candemil/UFPR
lucianocandemil@hotmail.com

Resumo: Trata-se de um estudo sobre a sequência dos orixás reverenciados nos *xirês* do candomblé ketu em Santa Catarina. Nas cerimônias parte da trama mitológica é revivida por meio de transes míticos e por uma performance musical e extramusical. Segundo a cosmovisão iorubá, a estrutura religiosa é fundamentada em princípios e simbologias que se relacionam e que se revelam, às vezes, apenas de forma oculta. No trabalho de campo foi observado que há uma estreita ligação entre o repertório de cantigas com a ordem dos orixás no *xirê*, a qual tem uma estrutura praticamente fixa. Por não encontrar uma resposta para esta sequência dos orixás, o trabalho procurou interpretar esta questão, a qual foi feita principalmente por meio do mito de origem da cabaça *igbádu*, um dos fundamentos do complexo cultural Nagô. Pelo fato do pesquisador não ser iniciado nesta religião, o livro Os Nagô e a Morte (ELBEIN DOS SANTOS, 2021) foi utilizado como eixo norteador visando avançar em espaços não permitidos. Também foram utilizados referenciais teóricos da etnomusicologia, em especial, sobre a relação entre o musical e o extramusical (BLACKING, 1995). Será demonstrado que a ordem dos orixás no *xirê* possui uma estrutura lógica que pode ser interpretada pela simbologia da cabaça *igbádu.*
Palavras-chave: Candomblé ketu. Orixás. Xirê. Cabaça Igbádu. Musical e Extramusical.

The sequence of the orixás in the xirê of the candomblé ketu in Santa Catarina: an interpretation from the symbology of the igbádu's gourd

Abstract: this is a study on the sequence of the revered *orixás* in the *xirê* of candomblé ketu. During the ceremonies, part of the mythological plot is revived through mythical trances and a musical and extra-musical performance. According to the Yoruba cosmovision, the religious structure is based on principles and symbologies that are related and that are revealed, sometimes, only in a hidden way. In the fieldwork carried out in Santa Catarina, it was observed that there is a close connection between the repertoire of songs with the order of *orixás* in *xirê*, which has a practically fixed structure. By not finding an answer to this sequence of *orixás*, the work sought to interpret this question, which was mainly made through the myth of the origin of the *Igbádu* gourd, one of the foundations of the *Nagô* cultural complex. The book Os Nago e a Morte (ELBEIN DOS SANTOS, 2021) was used as a guiding axis in order to advance in spaces that were not allowed. Theoretical references of ethnomusicology were also used, in particular, on the relationship between the musical and the extramusical (BLACKING, 1995). It will be shown that the order of the orixás in *xirê* has a logical structure that can be interpreted by the symbology of the *Igbádu* gourd.
Keywords: Candomblé ketu. Orixás. Xirê. Igbádu's gourd. Musical and extra-musical.

Introdução

O termo candomblé corresponde a um grupo de manifestações religiosas, de tradição oral, iniciáticas, que cultuam divindades de origem africana; surgidas no Brasil em decorrência do tráfico de negros escravizados (TEIXEIRA, 1999. LODY, 1987). Destas, o candomblé ketu vem a ser a religião dos orixás, originária do reino de Ketu, na atual Nigéria; estabelecido inicialmente no estado da Bahia e atualmente difundido pelo Brasil (LÜHNING, 1990. VERGER, 1999). Segundo a cosmovisão iorubá, a estrutura religiosa do candomblé ketu é fundamentada em princípios e simbologias das quais a música é parte essencial (ELBEIN DOS SANTOS, 2012).

Durante as cerimônias parte da trama mitológica é revivida por meio de transes míticos e por uma performance musical e extramusical (BLACKING, 1995), na qual a percussão, o canto e a dança formam uma unidade indissociável. Nesse contexto, a música tem função comunicativa, de direção e sustentação dos cultos, sendo um meio de interação com os orixás, e, portanto, tem a sua própria linguagem e estética (PRANDI, 2005). No entanto, tanto o repertório sonoro, ritmos, timbres e cantigas, quanto, o repertório de gestos corporais estão diretamente associados a um sistema de interrelações, que se expressa por meio de símbolos que revelam aspectos da própria estrutura religiosa, muitas vezes revelados apenas de forma oculta e para os seus adeptos.

No cotidiano das casas[1] de candomblé ketu acontecem desde rituais restritos às pessoas iniciadas até as festas públicas, também chamadas de homenagens. No trabalho de campo realizado em diversos terreiros[2] situados na região catarinense compreendida entre as cidades de Florianópolis e Itajaí, foi observado uma certa similaridade na sequência das cantigas dos orixás durante a realização do *xirê*, a segunda parte de uma festa, ou ainda, a primeira parte pública da mesma.

Com o tempo, constatei que o repertório vinculava-se à ordem em que os orixás eram reverenciados. Apesar de haver pequenas alterações entre os terreiros visitados, identifiquei que havia uma sequência praticamente fixa. No entanto, além do fato de ser considerada uma tradição, não foi encontrada uma resposta precisa para esta questão, nem por meio das entrevistas, nem em bibliografias especializadas. Tendo em vista que havia uma certa estrutura lógica na sequência dos

[1] Torna-se importante ressaltar que, apesar dos vínculos históricos e religiosos com a Bahia, as casas de candomblé ketu espalhadas pelo Brasil adotam soluções regionais, ou seja, uma casa não é igual a outra.

[2] Destaca-se os mais visitados: Ilê Alaketú Oyá Onìrá Asé, do babalorixá Jean, em Itajaí; Ilê-Asé Yemonjá Ygbô, da ialorixá Emília, em Porto Belo; Ilê Alaketu Ase Odo Alasan, da ialorixá Evelise, em Penha; e, Ilê Alaketu Okê Obá Ketu, do babalorixá Ricardo, e Ilê Asé Omim Babá Oxaguian, do babalorixá Edenilson, ambos em São José.

orixás no *xirê*, o presente trabalho procurou encontrar uma interpretação para esta questão, a qual foi feita principalmente por meio do mito de origem da cabaça *igbádu*, um dos fundamentos básicos do complexo cultural Nagô.

Entretanto, é preciso considerar que este pesquisador não é uma pessoa iniciada na religião do candomblé ketu, fato que impõe certa limitação, tanto no acesso a determinados espaços físicos, participação em rituais, bem como, a um grande universo de conhecimento sagrado. Portanto, estrategicamente, o livro Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia (ELBEIN DOS SANTOS, 2012) foi utilizado como eixo norteador com o objetivo de avançar em questões que não foram possíveis de serem vivenciadas. Também foram utilizados referenciais teóricos da etnomusicologia, em especial, a relação entre o musical e extramusical (BLACKING, 1995).

Em relação ao complexo cultural Nagô, compreende-se aqui como um conjunto de componentes culturais trazidos pelo povos iorubanos, da língua nagô ou iorubá[3], oriundos da Nigéria e do Baixo Daomé, também chamados de nagô[4] ou ketu (CASTRO, 1968, p. 27). Ressalta-se que, no processo de transferência forçada da África Ocidental para o Brasil, estes negros escravizados[5] trouxeram suas raízes culturais posteriormente expressas nos modos e costumes, nos artefatos e instrumentos, na culinária, na língua, com destaque aqui para a música, danças, crenças e concepção de mundo.

A concepção de mundo Nagô e a cabaça igbadú

O complexo religioso Nagô é constituído por dois tipos de organização litúrgica. São instituições distintas, bem definidas, com práticas e sacerdócios próprios, tendo por um lado o culto dos orixás, entidades divinas; e do outro, o culto dos *eguns*, os ancestrais, espíritos de seres humanos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 109). No entanto, é importante esclarecer que os orixás são "ancestrais divinizados, antigos reis ou heróis, [...] considerados como representações das forças da

[3] O iorubá é um idioma originário da África Ocidental. Trata-se de uma língua milenar falada atualmente por milhões de pessoas na Nigéria, Togo e Benim, tendo sobrevivido no Brasil com o nome popular de nagô" (FILHO, 2010, p.21).

[4] "[...] o termo Nàgô no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos esses grupos vinculados por uma língua comum com variantes dialetais", tais como: Kétu, Sabe, Òyó, Ègbá, Ègbado, Ijesa, Ijebu, etc (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 28-29).

[5] Refere-se aqui a grande quantidade de africanos escravizados que foram embarcados principalmente em portos situados no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo (VERGER, 2002, p.23).

natureza" (BARROS, 2009, p. 22).

Elbein dos Santos (2012, p. 56) explica que, a comunidade Nagô concebe a existência em dois planos: o *aiyê,* o mundo, que "compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais"; e o *orun*, "o espaço sobrenatural, o outro mundo"; considerados como "níveis de existência inseparáveis" (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 60). Segundo os mitos genéticos relacionados à criação do universo e aos princípios progenitores divinos, a *igbá-odù* ou *igbádu* é a representação mais conhecida para simbolizar a unidade entre os dois planos de existência. *Igbádu* é "simbolizada por uma cabaça formada de duas metades unidas, a metade inferior representando o *àiyé*, a metade superior o *òrun*, e contendo em seu interior uma série de elementos" (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 61).

Simbolicamente, a união entre os dois planos de existência é mantida por um pilar chamado de *opô* ou *ixê*, que nos terreiros de candomblé ketu visitados é representado por um poste central que fica localizado no salão principal do barracão, o espaço onde acontecem os rituais e festas (CACCIATORE, 1977, p. 151). Embora alguns terreiros não tenham o elemento materializado no meio do salão, para muitas pessoas da religião, destas casas catarinenses, existe uma linha imaginária que faz a ligação entre os assentamentos da terra e do *orun*, funcionando como um canal de energia (CAMARGO, 2020[6]).

De forma sintetizada, o *aiyê* é o nível de existência controlado por Odùduwà, orixá associado à água e à terra, representante do poder feminino, do "princípio feminino de onde tudo se origina", "símbolo coletivo dos ancestrais femininos"; enquanto o *orun* é o nível de existência regido por Obatalá, ou Oxalá, "símbolo coletivo do poder ancestral masculino", associado aos elementos água e ao ar (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 62-63).

Os orixás e os quatro elementos da natureza

No culto africano dos orixás todas as entidades sobrenaturais são chamadas de *irúnmalè*, ficando agrupadas do lado direito quatrocentos "*irúnmalè* da direita", que são chamados de "orixás" e do outro lado duzentos "*irúnmalè* da esquerda", que são os "ancestres", os espíritos dos seres

[6] Willian Camargo é o *alabê,* chefe dos tocadores de atabaques, do Ilê Asé Omim Babá Oxaguian. Gravação. Aula/entrevista. São José, 10/06/2020.

humanos (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 76-78). No Brasil, usa-se apenas a palavra "orixá" para designar todas as divindades, só havendo distinção "por pertencerem à direita ou à esquerda, pelas cores que lhes são atribuídas, pelos elementos da natureza e funções e atividades que lhes correspondem" (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 84-85).

Em relação a cabaça *igbádu*, os orixás são separados em dois lados de acordo com os elementos da natureza: terra, água, fogo e ar. Por conta do poder de interação e fecundação, no lado feminino são agrupados os orixás genitores [masculinos e femininos] relacionados aos elementos água e terra, como por exemplo, a água dos mares, dos rios, lagos e mangues (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.83); como também todos os orixás-filhos[7]. Neste lado, teremos as entidades chamadas de "orixás da terra", da terra propriamente dita e da terra que contém água, como por exemplo, Omolu ou Obaluaiê (orixá-filho), Oxumaré (orixá-filho), Nanã, Oxum, Iemanjá, Obá, Ewá, Oyá ou Iansã (orixá-filha). É importante ressaltar que todos os orixás femininos estão relacionados de alguma maneira com o elemento água e por isso formam o grupo das *iabás*, ou seja, as senhoras das águas.

Apesar do elemento terra estar associado ao poder feminino, a maior parte das divindades pertencentes ao grupo dos "orixás da terra" são orixás genitores de caráter masculino, que como veremos, são os orixás que abrem e que ocupam quase que a primeira metade de um *xirê* de candomblé ketu, praticamente nessa ordem: Ogum, Oxossi, Omolu, Ossain, Iroko e Oxumaré.

Para ilustrar a relação de alguns orixás com a terra, conforme sintetiza o Pai Cido de Òsun Eyin (REIS, 2000, p. 48), Ogum é da terra da tecnologia e das batalhas; Oxóssi é da terra da caça e da fartura; Omolú da terra das doenças e curas; Ossain da terra das folhas sagradas; Oxumaré é da terra dos ciclos; Logun Edé da riqueza e beleza; Ewá da terra dos mistérios e; Nanã "participa do elemento terra por ser uma deusa das águas paradas e pantanosas e da lama, ou seja, da fusão entre terra e água" (REIS, 2000, p. 48).

O fogo é outro elemento da natureza importante para o culto dos orixás na África e para o candomblé ketu no Brasil. O poder do fogo está associado à sua capacidade de "transformar as coisas, no grande impacto que produz na vida humana" (REIS, 2000, p. 51). Por isso, o elemento fogo está

[7] "Cada *òrìsá*-filho está marcado pelos elementos que lhes deram origem; são as diversas combinações que fazem sua singularidade, associam-nos a aspectos diferentes da natureza e lhe conferem o controle sobre funções específicas" (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p. 96).

relacionado a Exu, o orixá do princípio de transformação. Além disso, Exu "é o elemento dinâmico de tudo que existe e o princípio de comunicação e expansão (CACCIATORE, 1977, p. 118). Esta natureza de Exu vem do fato mitológico de ter sido o primeiro elemento procriado. Sendo assim, tornou-se o "princípio ativo de todas as coisas" (MAURÍCIO, 2009, p. 220). Por conta disso, seu culto acontece separadamente no ritual chamado *padê*, que antecede ao *xirê*.

Ainda no que concerne ao elemento fogo, pelo fato de também representar o poder, é um dos símbolos de Xangô, orixá relacionado à justiça. Ademais, como o fogo tem relação com a energia e movimento, este elemento remete a outros dois orixás, Oyá (fogo e vento) e Obá (fogo e água). Portanto, em relação ao *xirê*, o grupo dos "orixás do fogo" é formado por Xangô, Oyá (ou Iansã) e Obá. No entanto, é importante salientar que, por conta de suas histórias mitológicas na África, Oyá e Obá fazem parte do grupo das *iabás* (CACCIATORE, 1977, p. 138).

Nos rituais do candomblé ketu também temos os orixás do ar, que são os deuses relacionados a criação, Oxalufã e Oxaguiã, respectivamente, o "mais velho" e o "mais novo", que são os dois tipos de Oxalá cultuados no Brasil. Verger explica que Orixalá (Oxalá) ou Obatalá significa "O Grande Orixá" ou "o Rei do Pano Branco", que é a mais importante divindade iorubá, o primeiro orixá criado pelo deus supremo Olodumaré, o qual lhe concedeu a missão de criar o mundo (VERGER, 2002, p. 252). Por conta disso, o "ar é o grande elemento de Oxalá, a essência da vida [...] estar vivo é ter ar, é respirar, é ter Oxalá dentro de si. Quando nos falta o ar, quando nos falta Oxalá, falta-nos também a vida" (REIS, 2000, p. 245). A associação com o elemento ar faz com que Oxalá seja o único orixá pertencente do lado direito da cabaça *igbádu*.

A sequência dos orixás no xirê

Na região catarinense pesquisada, normalmente, um ritual restrito ou uma festa de candomblé ketu tem três partes, nessa ordem: *padê, xirê* e dar *rum*. O *padê* ou *ipadê* é um dos ritos prioritários do orixá Exu, é um ritual específico para quem é iniciado e ainda assim não é para todos (CAMARGO, 2020[8]). O objetivo deste rito é invocar o orixá Exu para pedir proteção e "para pedir que o candomblé corra bem, para que ele cuide da porta para que não haja confusão" (CAMARGO, 2020[9]); mas

[8] Gravação. Aula/entrevista. São José, 17/06/2020.
[9] Idem.

também, para "levar as oferendas e encontrar os deuses para chamá-los" (CACCIATORE, 1977, p. 205).

Depois da segunda parte, o *xirê*, foco deste trabalho, o qual retomaremos na sequência, acontece o "dar *rum*" ou "dar *rum* ao orixá", momento em que os *ogãs* (músicos) tocam "os atabaques para o orixá dançar [...] com suas roupas e apetrechos rituais" (CACCIATORE, 1977, p. 100). De fato, o "dar *rum*" torna-se uma parte especial e muito esperada, pois é quando os orixás ocupam o salão para realizar as suas danças individualizadas, repletas de movimentos e gestos que retratam narrativas mitológicas, "expressando a majestade e realeza com as quais se apresentam aos seus descendentes" (LÜHNING, 1990, p. 118). É o encontro entre os orixás fisicamente incorporados com os iniciados e com os não iniciados na religião.

Tendo em vista que o *padê* é um ritual restrito e que o "dar *rum*" de cada ritual ou festa tem as suas particularidades, o presente trabalho tem como foco apenas a sequência fixa dos cânticos do *xirê*, a qual está diretamente relacionada com a ordem dos orixás reverenciados nesta parte do ritual. No que se refere à parte do "dar *rum*", ressalta-se que o repertório de ritmos e cantigas que são entoados, dependem do orixá homenageado e dos orixás incorporados num determinado dia.

Etimologicamente, a palavra *siré* ou *xirê* significa "divertir-se, brincar, festejar" (CACCIATORE, 1977, p. 251-252), e, portanto, "pode ser traduzida como "fazer festa, brincar"" (MAURÍCIO, 2009, p.203). No entanto, para Mãe Stella de Oxossi, *siré* é a "festa sagrada que homenageia, reverencia um *Orísa*" (SANTOS, 2010, p. 182). Por conta disso, costumeiramente a palavra *xirê* pode designar a primeira parte da festa ou a festa propriamente dita.

De fato, como parte de uma festa, o *xirê* é o início de um grande encontro dos orixás com as pessoas iniciadas e não iniciadas. Torna-se a "ocasião em que o rufar dos atabaques e o canto das pessoas conclamam e convidam os orixás para que venham à festa que seu povo lhes oferece" (MAURÍCIO, 2009, p.203). Porém, tudo aquilo que é tocado e cantado num *xirê* segue uma ordem sequencial fixa que está relacionada com a ordem de chegada dos orixás na terra. É por isso que *xirê* também designa a "ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos orixás, no início das cerimônias festivas ou internas" (CACCIATORE, 1977, p. 251).

Segundo o *babalorixá* Jean ty Onirá, essa ordem foi definida no passado pelos orixás (SILVA,

2019[10]); possivelmente num jogo de búzios, quero acreditar. Durante os quatro anos de trabalho de campo, observei que nos terreiros de candomblé ketu visitados em Santa Catarina, a ordem das cantigas permanece praticamente fixa em cada casa, porém, todas são muito similares entre si, havendo poucas alterações na ordem dos orixás nos *xirê*s. No entanto, em nenhum momento encontrei algum tipo de explicação que estabelecesse critérios, ficando as respostas vinculadas a termos como tradição e passado. Também não foram encontrados esclarecimentos nas bibliografias. Diante disso, tendo como referência a relação entre o musical e o extramusical (BLACKING, 1995), buscou-se uma interpretação a partir das questões mitológicas expostas anteriormente, com destaque para a simbologia da cabaça *igbádu*.

Conforme dito recentemente, a ordem das cantigas pode variar de um terreiro para outro, mas normalmente, o *xirê* do candomblé ketu em Santa Catarina, começa e termina com o *vamunha*, um toque de caráter instrumental, sem cantigas, muito usado como toque de abertura e como toque de encerramento. É importante informar que praticamente todo o *xirê* ocorre sem os iniciados "virarem no santo", sem os transes míticos, que só devem acontecer na última cantiga do *xirê* antes do *vamunha* de retirada[11].

Depois do *vamunha* de abertura, de maneira geral constatei que os *xirês* começam sempre com Ogum, depois Oxossi e finalizam com Xangô. Podem também terminar com outro orixá, quando na ocasião de festas muito específicas, geralmente grandiosas, como as festas anuais para Oxossi, que por sua vez é o orixá Rei de Ketu. Segundo Cacciatore (1977, p. 251), é comum que os *xirês* terminem com cantigas para Oxalá, e de fato isto foi constatado em Santa Catarina, porém, cabe ressaltar que nesse caso a autora se refere a *xirê* como sinônimo de festa e não de uma parte da festa ou de um ritual restrito.

Em relação a sequência dos orixás homenageados no *xirê*, apesar das pequenas alterações na ordem da mesma, verifiquei que permanece uma certa estrutura lógica que pode ser explicada pelo mito de origem da cabaça i*gbádu*, pelos princípios genitores masculinos e femininos, pelo elemento da natureza correlato e pela origem étnica dos orixás. Tomando como referência os princípios genitores, podemos dividir a ordem do *xirê* em dois grupos: primeiro canta-se para os orixás de caráter

[10] Anotação. Itajaí, 13/11/2019.

[11] Toque instrumental normalmente executado para a retirada de todos os adeptos e orixás manifestados que estão presentes na parte central do salão.

masculino e depois para os orixás de caráter feminino. Até aqui não há transe mítico. Na sequência são entoadas cantigas para Xangô, sendo que na última os iniciados "viram no santo"[12]. Entretanto, podemos refinar esta explicação adicionando outros critérios de categorização.

Nessa direção, no *xirê*, primeiro são reverenciados os orixás masculinos de origem ketu relacionados ao mundo externo, chamados de "orixás da rua", que são os orixás ligados a guerra, a caça e as plantas, respectivamente Ogum, Oxossi e Ossain, sempre nesta ordem, exceto por Ossain que pode aparecer em outra posição, mas se ocorrer, será dentro do grupo dos orixás masculinos. Estes orixás também fazem parte do grupo dos "orixás da terra".

Esta situação particular de Ossain é devido ao fato de ser considerado um orixá tanto de origem ketu como de origem jeje[13]. É por isso que logo depois de Ossain vem o subgrupo dos orixás masculinos de origem jeje, que por sua vez também são "orixás da terra", normalmente nesta ordem: Omolú, Oxumarê e Iroko; ou Omolu, Ossain, Iroko e Oxumarê. A priori, Iroko é um orixá relacionado ao tempo e às árvores, mas por conta de sua origem jeje ele permanecerá neste subgrupo. Outro ponto a evidenciar sobre os orixás masculinos é que primeiro são reverenciados os orixás progenitores míticos, Ogum, Oxossi e Ossain, que coincidentemente são de origem ketu, para depois cantar para os orixás-filhos, Omolu e Oxumarê, de origem jeje.

Como o último orixá masculino é de origem jeje e relacionado à terra, para manter a lógica, para fazer a transição para o grupo dos orixás femininos, canta-se para Nanã[14], um orixá de origem jeje associado a lama e aos pântanos. Esta característica de Nanã ajuda a explicar porque ela é o último dos orixás da terra e o primeiro dos orixás da água, bem como, o primeiro orixá feminino. Portanto, Nanã abre o grupo dos orixás relacionados à terra que contém água ou ao elemento água (rio, mar, etc.), que por sua vez são todos orixás femininos. Como já vimos, este grupo é também chamado de *iabás*, que é formado pelos orixás Nanã, Oxum[15], Obá, Ewá, Oyá (ou Iansã) e Iemanjá.

Em relação a ordem das cantigas das *iabás*, normalmente sempre se começa com Nanã e finaliza com Oyá e depois Iemanjá. No entanto, em relação às outras *iabás*, que ficam no meio deste

[12] Termo êmico que designa a manifestação do transe, o momento em que a pessoa iniciada dá passagem para o orixá.
[13] Etnia de língua fon, da região de Daomé, atual Benim.
[14] Segundo o *babalorixá* Jean Ty Onìrá, Nanã é mãe de Iroko, Ewá e Obaluaiê (SILVA, 2018). Anotação. Cerimônia do Amalá para Xangô. Itajaí, 10/10/2018.
[15] Em alguns terreiros, como no Ilê Alaketú Oyá Onìrá Asé e Ilê Alaketu Okê Obá Ketu, depois de Oxum canta-se para Logun Edé, que é considerado seu filho.

subgrupo, há algumas possibilidades, mas, normalmente canta-se primeiro para as *iabás* progenitoras para depois cantar para as *iabás*-filha. É por isso que em muitos terreiros catarinenses, como no caso do Terreiro do Pai Edenilson, canta-se para Nanã, Oxum e Obá, e depois para Ewá e Oyá, que são orixás-filhos. Também é possível encontrar uma alternância de posição entre dois orixás femininos da água, Oxum e Ewá; e entre dois orixás femininos do fogo, Obá e Oyá. Como uma exceção, Iemanjá é a última *iabá* reverenciada porque ela é considerada a "mãe de todos os orixás" (MAURÍCIO, 2009, p. 296).

Outro ponto importante é a origem étnica das senhoras das águas. Todas as *iabás* são de origem ketu, exceto por Nanã e Ewá que são de origem jeje. Pela origem étnica, Ewá poderia ser cantada logo depois de Nanã, mas, esta sequência não foi encontrada em nenhum terreiro. Isto se explica pelo fato de Ewá ser um orixá-filho. Portanto, tanto o caso da ordem dos orixás masculinos, quanto da ordem dos orixás femininos, reflete o respeito à hierarquia, um dos princípios básicos do candomblé ketu.

Como Oyá é um orixá-filho, as suas cantigas acontecem na parte final do grupo dos orixás femininos, geralmente antes de sua mãe Iemanjá, o que configura uma exceção à regra, pois no candomblé ketu, os mais velhos estão sempre na frente. Em relação a Obá, em alguns terreiros ela é cultuada na parte inicial do grupo das *iabás*, logo depois de Nanã, ou na parte intermediária, não havendo uma sequência padrão.

Na estrutura do *xirê*, normalmente Xangô é o último orixá a ser reverenciado. Porém, em algumas festas, depois da última cantiga de Xangô, quando os "santos"[16] "chegam na terra"[17] pode ser executada uma cantiga ou apenas um toque específico para o orixá que está sendo homenageado, o dono da festa. Por exemplo, na festa de Oxossi toca-se *agueré,* na festa de Ogum tem uma cantiga específica para Ogum "chegar"; e depois, estes orixás convocam todas as divindades presentes para dançar, exceto Exu. Nestes casos, todos os orixás "descem" nesta cantiga suplementar, exceto os orixás que tem *quizila*[18] com o orixá dono da festa (CAMARGO, 2020[19]).

Conforme foi visto, num *xirê* tradicional do candomblé ketu são reverenciados treze orixás,

[16] No contexto do candomblé, o termo santo refere-se aos orixás e não aos santos católicos.
[17] Chegar e descer: o mesmo que se manifestar.
[18] Neste caso, aversão ou inimizade.
[19] Anotação. Aula/entrevista. São José, 14/10/2020.

sendo seis orixás masculinos e seis orixás femininos na parte sem transe mítico; e o orixá Xangô na parte final, momento em que se prepara e efetiva a "virada de santo". Sobre a simetria numérica da parte do *xirê* sem "estado de transe", este fato pode indicar uma relação com a cabaça *igbádu*, ou seja, duas partes iguais, duas metades da cabaça. Temos aqui a representação do poder masculino e do poder feminino, respectivamente, lado direito e lado esquerdo. Além disso, como Exu é cultuado separadamente no *padê*, isto também pode ser explicado pelo fato mítico deste orixá estar associado aos dois lados e por ser um elemento pertencente ao centro.

Considerações finais

O presente trabalho teve como foco a sequência em que os orixás são reverenciados durante um *xirê* de candomblé ketu nos terreiros catarinenses. No decorrer do texto diversas observações e conclusões já foram antecipadas. Nesse instante serão destacados apenas os pontos mais centrais, principalmente aqueles relacionados ao objetivo da pesquisa: interpretar a relação entre a estrutura do *xirê* com o mito de origem da cabaça *igbádu*. O interesse é reforçar que a performance musical, bem como, os gestos da dança, estão diretamente associados a fatores extramusicais, mais precisamente aqui na sua ordem de execução.

Vimos, de maneira geral, que o candomblé ketu é a religião dos orixás no Brasil, caracterizada por uma estrutura religiosa alicerçada em fundamentos e simbologias, sendo o resultado de uma herança cultural trazida pelos povos iorubanos e outras etnias. Durante as cerimônias fechadas e festas públicas, os princípios básicos são vividos e revelados pelo encontro dos humanos com os orixás incorporados. Associado ao processo de iniciação, um desses princípios básicos é o respeito aos "mais velhos", o qual chamo de "hierarquia do conhecimento", que se revela quando se toca, se canta, se dança; como também, em outras dimensões ritualísticas. De acordo com o que foi demonstrado, esse respeito à hierarquia também é presenciado na sequência dos orixás no *xirê*. No entanto, há outros fundamentos que ajudam a explicar porque esta ordem é praticamente fixa nos terreiros visitados, assim como, esclarecem a lógica da sua estrutura.

Por meio da representação da cabaça *igbádu*, foi visto que, Odùduwà, é o orixá que controla o *aiyê*, a metade inferior, o lado esquerdo, o lado do poder feminino, relacionado a água e a terra; enquanto Oxalá é o orixá que rege o *òrun*, a metade superior, o lado direito, o lado do poder masculino, associado ao ar e a água. Além disso, a sequência dos orixás também pode ser interpretada

pelos elementos da natureza, aos quais as divindades estão vinculadas, como também, pela origem étnica das mesmas.

De maneira geral, conclui-se que *o xirê* inicia e finaliza com os orixás masculinos. Primeiro canta-se para os orixás da guerra e da caça, de origem ketu; depois para os orixás relacionados a terra e às plantas; depois vem os orixás de origem jeje; na sequência tem o grupo das *iabás*, os orixás femininos; e por último Xangô, ou Xangô e Oxalá, ou ainda, Xangô e Oxossi, a depender da especificidade de cada festa. Para finalizar, almeja-se que este trabalho tenha trazido contribuições para a difusão parcial do complexo cultural Nagô.

Referências

BARROS, José Flávio Pessoa de. *A Fogueira de Xangô, o orixá do fogo*: introdução à música afro-brasileira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2009.

BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995 [6. ed.: 2000].

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAMARGO, Willian Jefferson. Entrevista: aulas, entrevistas, conversas informais. Anotação e Gravação. São José, várias/2019.

CAMARGO, Willian Jefferson. Entrevista: aulas, entrevistas, conversas informais. Anotação e Gravação. São José, várias/2020.

CASTRO, Yeda Pessoa de. A sobrevivência das línguas africanas no Brasil: sua influência na linguagem popular da Bahia. Comunicação. *II Congresso Internacional de Africanistas*. Dacar, dez. 1968.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*: pàde, àsèsè eo culto de Égun na Bahia. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

FILHO, 2010. *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu*: origens, tradições e continuidade. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1987].

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu:* estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

MAURÍCIO, George. '*O candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)*. Org. BARROS, Marcelo. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

PRANDI, Reginaldo. *Música, Fé e Cultura*. [S.l.]: PRANDI, 2005.

REIS, Alcides Manoel dos. *Candomblé*: a panela do segredo. Org. EUGÊNIO, Rodnei William. São Paulo: Ed. Arx, 2000.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. 2ª ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SILVA, Jean Carlos da. Entrevista: conversa informal, anotação, gravação. Itajaí, várias/2019.

SILVA, Jean Carlos da. Entrevista: conversa informal, anotação, gravação. Itajaí, várias/2018.

TEIXEIRA, Marina Lina Leão. Candomblé e a (re)invenção de tradições. In: CAROSO, Carlos; BARCELAR, Jeferson, orgs. *Faces da tradição afrobrasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 131-140.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 1999.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Lambada, a saga de uma canção: *Llorando se fue* e sua versão em português *Chorando se foi.*

GT 01 - A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

Lorrayne Tomé da Silva (Universidade Federal de Uberlândia)
lorrayneindia@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo apresenta a trajetória da canção *Llorando se fue* e uma análise musical das suas distintas versões. De autoria dos irmãos Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa, foi gravada originalmente pelo grupo boliviano *Los Kjarkas,* em 1981, e a seguir pelos grupos peruanos *Cuarteto Continental e Sexteto Internacional.* A cantora brasileira Márcia Ferreira gravou uma versão autorizada em português, com o título de *Chorando se foi,* que teve grande repercussão nacional, mas a música iria fazer sucesso internacional na versão não autorizada e que não deu crédito aos compositores feita pelo grupo franco-brasileiro Kaoma, com o nome de *Lambada.* A música original pertence ao gênero tradicional boliviano *saya*, enquanto os peruanos gravaram a música como uma *cumbia* colombiana e retiraram as irregularidades métricas para deixar a música dançante. As versões em português lançaram o gênero que ficou conhecido como Lambada.
Palavras-chave: Lambada; Cumbia colombiana; Saya boliviana

Lambada, la saga de una canción: Llorando se fue y su versión en portugués *Chorando se foi*.

Resumen: Este artículo presenta la trayectoria de la canción Llorando se fue y un análisis musical de sus diferentes versiones. Compuesta por los hermanos Ulisses Hermosa y Gonzalo Hermosa, originalmente fue grabada por el grupo boliviano Los Kjarkas, en 1981, y más tarde por los grupos peruanos Cuarteto Continental y Sexteto Internacional. La cantante brasileña Márcia Ferreira grabó una versión autorizada en portugués, con el título *Chorando se foi*, que tuvo gran repercusión en Brasil, pero la canción tendría éxito internacional en la versión no autorizada y que no dio crédito a los compositores realizada por el grupo francés-brasileño Kaoma, con el nombre de Lambada. La música original pertenece al género tradicional boliviano saya, mientras que los peruanos grabaron la música como una cumbia colombiana y quitaron las irregularidades métricas para hacer la música bailable. Las versiones en portugués lanzaron el género que se quedó conocido como Lambada.
Keywords: Lambada; Cumbia colombiana; Saya boliviana.

Introdução

O processo de cosmopolitização das cidades e a migração e circulação de indivíduos entre os países fizeram com que as pessoas tivessem acesso a outras culturas, fato este que resultou em diversas trocas culturais. Segundo Néstor Garcia Canclini (2015), a expansão urbana ajudou a intensificar a hibridação cultural, e na América Latina esse processo caminhou por um longo trajeto.

Esse fato tem relação com os projetos de independência dos países da América Latina e seus desenvolvimentos nacionais que, segundo o autor, "buscaram compatibilizar o modernismo cultural com a semi-modernização econômica, e ambos com tradições persistentes" (p.181). É possível afirmar que esse processo de hibridação não se deu apenas nos aspectos políticos e econômicos mas que ele também ocorre no campo da cultura, das artes, e da linguagem. Na música, os processos de hibridação ocorrem constantemente. Segundo Acácio Piedade:

> …o gênero "raiz", é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (2011, p.6)

No trecho acima o autor observa que não existe um gênero musical estático, totalmente puro, sempre há um "contraste diluído", em que ocorre uma naturalização ao ouvinte devido os processos "congênitos da memória e portanto da história". Ainda segundo Piedade, há dois tipos de hibridismo, o homeostático e o contrastivo. No hibridismo homeostático acontece uma fusão, ou seja, o elemento A deixa de ser A e o elemento B também deixa de ser B criando um elemento C, um híbrido, um novo corpo estável. No hibridismo contrastivo não há estabilidade. A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no híbrido resultante do AB. Neste caso, na música, reconhecem-se as características de A e de B simultaneamente, por motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos estes parâmetros combinados. O autor afirma que o hibridismo mais presente na música é o contrastivo. Porém, ele observa que "o objeto música porta consigo necessariamente nexos sócio-culturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores" (PIEDADE, 2011, p.1), ou seja, para se entender uma música por completo é necessário olharmos para os fatos culturais, pois eles ajudam na construção tanto dos gêneros musicais quanto dos sons propriamente ditos. Esse estudo dos aspectos sociais nessa fusão ou combinação de sonoridades podem revelar questões importantes para compreensão das músicas. Nesse sentido, é importante ressaltar que a mescla de sonoridades entre o Brasil e o restante da América Latina, se deu por diversos fatores culturais desde o período da colonização, pois as culturas dos países latino-americanos são resultados das misturas decorrentes do cruzamento de tradições indígenas, ibéricas e europeias em geral,

africanas, dos processos históricos e das atuais ações midiáticas. Segundo João Batista Cardoso, em seu artigo *Hibridismo cultural na América Latina,* as tradições indígenas permaneceram mais fortes na área andina e, no caso das tradições africanas, estas são mais nítidas na região do Caribe e no Brasil. Quanto às tradições ibéricas, "sua ênfase e permanência em toda a América Latina ocorreu a partir das ações educativas promovidas pelo catolicismo" (2008, p.85).

O gênero musical ao qual pertence a canção que será abordada neste texto, a lambada, passou por esse processo de hibridação, pois trata-se de uma mistura de vários gêneros como o merengue, a salsa e a cúmbia.

A saga de uma canção: *Llorando se fue – Chorando se foi – Lambada*

Neste artigo estará em foco a saga[1] da canção *Chorando se foi* (Lambada), a música mais emblemática e representativa do gênero lambada, que o alavancou e se transformou em um fenômeno internacional. Essa canção, cujo título original é *Llorando se fue,* foi composta pelos irmãos Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa e gravada pela primeira vez pelo grupo de música tradicional boliviano *Los Kjarkas,* em 1981, do qual os compositores eram componentes. Obviamente, a letra original estava em espanhol, a música era uma s*aya*, gênero musical tradicional boliviano, e a instrumentação totalmente acústica, com a melodia na zampoña, a harmonia em cordófonos e diversos instrumentos percussivos, uma formação típica da música tradicional boliviana. Em 1984, como parte de uma onda de cúmbia colombiana no Peru, a canção *Llorando se fue*, assim como diversas outras, foi regravada em ritmo de cúmbia pelo grupo *Cuarteto Continental.* Nessa versão, que apresenta algumas alterações no texto literário original, a instrumentação inclui guitarra e baixo elétricos, o tema passa para o acordeon e a seção de percussão é modificada, com a presença de conga e timbales, e o bombo é retirado. No mesmo ano a canção foi gravada também por outro agrupamento peruano, o *Sexteto Internacional*, formado a partir da deserção de dois componentes do *Cuarteto Continental*.

No ano de 1986, no LP intitulado *Chorando se foi,* Márcia Ferreira gravou sua versão da canção homônima em português, versão autorizada pelos compositores. Essa gravação apresentava novas estrofes e estava inspirada pela versão do Cuarteto Continental (a do *Sexteto Internacional* era bem parecida). O acordeon foi substituído por um sintetizador e o ritmo de cúmbia adaptado para o

[1] Esta expressão é utilizada por Silvano Baia em seu artigo *The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature* (2017).

gênero paraense que se denominou lambada, fortemente influenciado por ritmos caribenhos, entre os quais a cúmbia. A música fez grande sucesso no Brasil. Porém, a canção só teve repercussão internacional quando foi regravada em 1989 pelo grupo franco-brasileiro chamado *Kaoma*. O grupo foi fundado pelo produtor francês Olivier Lorsac que, num ato de pirataria musical, após ouvir a versão de Márcia Ferreira, registrou a canção na França como se fosse sua. A versão do grupo Kaoma, que fez imenso sucesso internacional é clonada da versão de Márcia Ferreira. O grupo foi processado pelos compositores, que *ganharam* a causa, mas nunca revelaram o seu valor. É sempre muito difícil e requer a mobilização de diversos elementos multidisciplinares discutir as razões de um sucesso tão grande de uma canção. Mas pode-se dizer que a melodia dessa canção possui uma característica alegre e envolvente, fato este, que contribuiu para que ela fosse regravada em diversos países e em variadas línguas. Os compositores autorizaram a tradução dessa canção para 42 línguas, entre elas o hindi e o japonês.[2] Existem também muitas regravações brasileiras por intérpretes de diferentes gêneros como, Ivete Sangalo, Fafá de Belém, Nando Reis, Calcinha Preta, entre outros.

Saya: gênero tradicional boliviano

O tema desta canção originalmente se baseou em um gênero afro-boliviano denominado de *saya,* estilo musical que articula elementos rítmicos tanto da tradição africana quanto da tradição andina. Esse gênero possui diversas especificidades conforme descrito no artigo *O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais,* de Christian Quenta Herrera e José Augusto Mannis (2017). Nesse artigo, os autores descrevem o perfil musical da *saya* tal qual apresentado nos trabalhos etnomusicológicos. Segundo Jonatan Hernández (2018), existem dois tipos de *saya*, a afro-boliviana e a andina ou caporal. O que nos interessa neste trabalho serão as variantes binárias de origem indígena. Segundo Herrera e Mannis, a *saya* afro-boliviana não apresenta nenhuma ligação com o cancioneiro ternário colonial"[3]. Carlos Vega denominou a *saya* como parte de um "cancioneiro

[2] A seguir, algumas destas regravações: https://www.youtube.com/watch?v=t4H_Zoh7G5A (*On The Floor* – Jennifer Lopes); https://www.youtube.com/watch?v=lRWqYR3e7xE (*Taboo* - Don Omar); https://www.youtube.com/watch?v=zj8qAoDFG7Q (Akemi Ishii); https://www.youtube.com/watch?v=EeOeoqVF3zY (Sunny Deol & Meenakshi Seshadri); https://www.youtube.com/watch?v=PpFXkPRor3s (Joel Denis).

[3] Se trata de um ritmo trazido pelos espanhóis no periodo da colonização, que apresenta forte característica ternária. Este fato pode ser comprovado em diversos gêneros musicais de países como Argentina, Chile e Peru (cueca, chacarera, chacarera boliviana, vidala, baguala, zamba e a sirilla).

pentatônico";[4] segundo ele, a musicologia interpretou os ritmos andinos que acentuam enfaticamente a subdivisão binária em duas colcheias (ou variantes) e a marcação do tempo forte, como no exemplo abaixo:

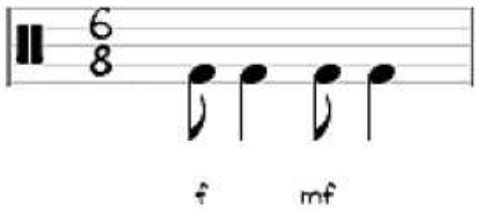


Figura 1: Ritmo de *saya*.
Fonte: HERRERA E MANNIS, 2017.

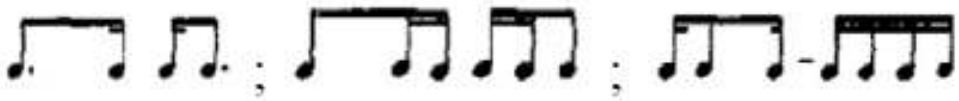


Figura 2: Marcação do tambor na *saya caporal* tradicional.
Fonte: HERNÁNDEZ, 2018.

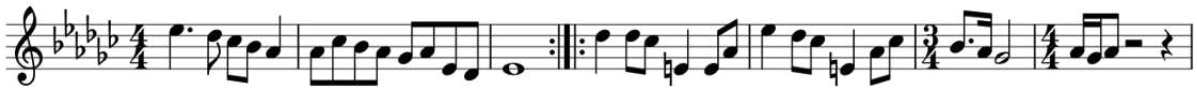
Segundo Carlos Vega, o cancioneiro pentatônico está intimamente ligado às estruturas rítmicas das culturas indígenas andinas, o que podem ter influenciado a *saya* (HUSEBY, 2002/2003). Para Jonatan Hernández (2018, p. 28), a *saya caporal* em sua forma tradicional, é acompanhada principalmente por tambores, que fazem a acentuação forte dos dos dois primeiros tempos do compasso, e meio forte nos dois últimos tempos do compasso.

No caso da canção *Llorando se fue*, esses dois últimos tempos meio fortes não são tocados, porém, pode-se perceber claramente um tipo de virada quando a frase da melodia acaba.

[4] O uso do cancioneiro pentatônico pode ser notado em todo continente latino-americano, e pode aparecer juntamente a outras escalas em um mesmo grupo cultural. Carlos Vega denominou de cancioneiro pentatônico o sistema tonal básico que os descendentes dos Incas constituíram, que costumam ser acompanhados por um ritmo particular que Vega denominou como Cancioneiro pentatônico Telma Pinto (HUSEBY, 2002/2003).

Llorando se fue – Los Kjarkas

A versão original da canção, conforme já mencionado, tinha instrumentação acústica em ritmo de *saya* boliviana. A gravação principia apenas com os instrumentos de percussão, em compasso binário. A característica composta desse compasso binário se estabelece mais claramente quanto entram os demais instrumentos. Se pensarmos em 6/8, o bombo toca nas duas primeiras colcheias. A "levada" do charango e do violão, caracterizam a divisão ternária dos tempos. Porém, a melodia, que é apresentada na zampoña preparando a da entrada do vocal, seria melhor transcrita em 4/4. A música apresenta duas frases melódico-harmônicas, primeira delas (A) com 3 compassos e a segunda (B) com 4 compassos. Importante observar, do ponto de vista da estrutura rítmica, que o terceiro compasso da segunda frase é um compasso de três tempos. Entre os *chorus* é introduzido um compasso binário.



A – 4/4 ||: Ebm | Cb Db7 | Gb :||

B – 4/4 ||: Abm | Cb | **3/4** Db | **4/4** Ebm :||

Figura 3: Melodia, progressão harmônica e forma de *Llorando se fue* – Los Kjarkas.
Fonte: TOMÉ, 2021.

A música apresenta os acordes compartilhados pelos campos harmônicos de Eb menor natural (modo eólio) e Gb maior, que são relativos. Em nenhum momento há uma progressão dominante-tônica menor (V7 - Im) que confirmaria a tonalidade menor dentro dos parâmetros da harmonia tradicional. Ao contrário, no final da primeira frase melódico-harmônica há a progressão Db7-Gb que poderia ser pensada como um V-I. Por outro lado, a cadência mais forte é uma progressão típica do modo eólio bVI-bVII-Im. Observando a relação melódico-harmônica em seu conjunto, o fato de que a música começa em Ebm e que as duas frases terminam e repousam em Ebm, a "sensação" de um modo menor e até mesmo o próprio texto literário em fricção com a melodia, nos leva a afirmar que a canção está no modo eólio em Eb menor.

A – 4/4 ||: Im | bVI bVII7 | bIII :||
B – 4/4 ||: IVm | bVI |**3/4** bVII | **4/4** Im :||

Figura 4: Progressão harmônica e forma de de *Llorando se fue* – Los Kjarkas
Fonte: TOMÉ, 2021.

Como citado anteriormente, o grupo utiliza somente instrumentos acústicos, fato este que reafirma a sonoridade tradicional da música tradicional boliviana, neste caso, a *saya caporal.* Os instrumentos utilizados nessa canção são: *bombo-wancara* (possui uma corda tensa que faz com que o som ecoe), *zampoña* (conhecida como flauta de pan), *charango* (inicialmente feito com o casco de tatu), violão e o *güiro* (no Brasil conhecemos como reco-reco).



Figura 5: Wancara
Fonte: https://sites.google.com/site/instrumentosmusicalesnativos/1-historia-de-los-instrumentos-nativos-de-bolivia/1-2-5-el-pututu

Llorando se fue – Cuarteto Continental

A versão do *Cuarteto Continental*, em ritmo de cúmbia colombiana e com instrumentação mais adatada a esse gênero, mantém a mesma estrutura harmônica, porém na tonalidade de B menor. Observe-se que a subdivisão ternária dos tempos não se apresenta nesta versão, que pode ser pensada como binária ou quaternária simples. Embora a instrumentação parece estar em dois tempos, a melodia tem um sentido quaternário. Neste caso, por se tratar de um gênero claramente voltado para

a dança, a irregularidade do terceiro compasso da segunda frase melódico-harmônica é "corrigida" com adição de mais um tempo.

B – 4/4 ||: Em | Gm | A | A :||

Figura 6: Sessão B na versão de *Llorando se fue* – Cuarteto Continental
Fonte: TOMÉ, 2021.

Neste arranjo tem grande destaque a condução do contra-baixo elétrico bem como o tratamento rítmico caribenho, como as congas, os timbales e o instrumento chamado de rascas. Na sessão A o vocal é dobrado para apresentar um resultado mais encorpado, enquanto no B apenas o solista canta.



Figura 7: Rascas.
Fonte: Wikipedia. Verbete: Güira

Chorando se foi – Márcia Ferreira

A versão de Márcia Ferreira, referenciada na gravação do *Cuarteto Continental*, lançou um gênero que foi denominado como "lambada". O ritmo parece ser uma apropriação brasileira da cúmbia. A dança que acompanhava esse ritmo era uma criação paraense com referências no carimbó[5],

[5] O carimbó é um ritmo musical típico do estado do Pará criado no século XVII, considerado como patrimônio imaterial brasileiro. O ritmo recebe influências indígenas facilmente percebidas na coreografia da dança, uma vez que, geralmente dançam imitando animais nativos como, peru, bagre, galo e gambá. Os versos das canções apresentam dizeres típicos e

mas também inspirada na dança da cúmbia, no merengue e no carimbó. Nessa versão, o contrabaixo, que arpeja os acordes em ostinato, vai ainda mais para a frente no papel da condução rítmico-harmônica. Um teclado sintetizador assume o papel desempenhado pelo acordeon no arranjo do Cuarteto Continental, com frases retiradas deste arranjo no diálogo com a linha da voz, mas mais presente e e contribuindo mais no tratamento rítmico.

A versão está em D menor, meio tom abaixo do original. Em relação à programação harmônica há uma simplificação na frase B, uma vez que a música permanece no IVm no segundo compasso:

A – 4/4 ||: Dm | Bb C7 | F :||
B – ||: Gm | Gm | C | Dm :||

Figura 8: Progressão harmônica e forma de Chorando se foi – Márcia Ferreira
Fonte: TOMÉ, 2021.

Lambada – Kaoma

A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado e deslavado. É uma cópia da versão autorizada de Márcia Ferreira (a responsabilidade por este plágio recai sobre os produtores, que registraram a versão com se fosse da sua autoria; os músicos do grupo eram seus contratados). Se encontra também na tonalidade de Dm, apresenta os mesmos acordes, a mesma condução de contra-baixo elétrico, é ritmicamente idêntica, e tem instrumentação similar. A única diferença significativa na instrumentação é a utilização do acordeon, instrumento popular na França, no tema principal e contracantos; também apresenta maracas, que não estão na versão de Marcia Ferreira. Por esta razão, não há aqui o que dizer em termos de análise musical, uma vez que a versão é um clone da gravação de Márcia Ferreira anteriormente comentada.

ambientações da natureza; e a música possui uma melodia às vezes mais horizontalizada, com ritmo marcado em uníssono e também possui uma forte influência ibérica no bailado e no instrumental. O ritmo também possui elementos africanos pois proveio das relações entre negros, povos da Amazônia, índios e caboclos somando com danças portuguesas.

Conclusão

A versão original da canção *Llorando se fue,* gravação do grupo *Los Kjarkas* pertence ao gênero *saya* boliviana, com um tratamento rítmico em compasso binário composto, combinado com uma linha melódica em quaternário. Tem duas frases melódico-harmônicas, a primeira com três compassos e a segunda com quatro, sendo que o terceiro compasso desta frase tem três tempos. Um compasso binário é interposto entre os *chorus*. As duas frases apresentam acordes pertencentes ao campo harmônico do modo de Eb eólio. A instrumentação é toda acústica e típica da música tradicional boliviana. Nas versões posteriores a música foi se modificando. Os grupos peruanos *Cuarteto Continental* e *Sexteto Internacional* gravaram a canção em ritmo de cúmbia colombiana, eliminando as irregularidades métricas e estabelecendo mais claramente o compasso quaternário. Também a instrumentação é alterada com a introdução de instrumentos elétricos. A tonalidade é outra, mas a estrutura harmônica se mantém. A versão da cantora Marcia Ferreira em português, inspirada na versão dos peruanos, é uma adaptação da cúmbia a uma musicalidade brasileira, com elementos do carimbó. A linha do contrabaixo é muito pronunciada e um sintetizador bem presente substitui o acordeon (que na versão dos grupos peruanos substituiu a zampoña do original). A música está na tonalidade de Dm, com a mesma estrutura harmônica, mas na segunda frase melódico-harmônica há uma simplificação, com o acorde IVm se mantendo no segundo compasso. A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado dessa versão.

Referências

BAIA, Silvano Fernandes. The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature. *Per Musi.* Belo Horizonte: UFMG, p.1-18, 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas:* estratégia para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. *Itinerários.* Araraquara: UNESP, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.

HERRERA, Quenta Christian; MANNIS, Augusto José. *O binário na Saya afro-boliviana:* aspectos históricos e formais. In: Anais da ANPPOM. Campinas, 2017.

HERNÁNDEZ, Jonatan Jair Navarrete. *Adaptación de los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería.* Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, 2018.

HUSEBY, V. Gerardo. Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina. *Revista Argentina de Musicologia*. Argentina, 2002/2003.

LAMEN, Darian. Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: Lambada, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon. *Latin American Music Review,* Volume 34, Number 2, Fall/Winter 2013, pp. 131-161.

PIEDADE, A. *Perseguindo fios da meada:* pensamentos sobre hibridismo... Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

TOMÉ, Lorrayne. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970.* Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

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[1]?

GT 3 "CAMINHOS DA AMÉFRICA LADINA: REFLEXÕES SOBRE MÚSICAS, PERFORMANCES E DANÇAS AFRO-DIASPÓRICAS, LATINOAMERICANAS E CARIBENHA**"**

Alice Emanuele da Silva Alves (UFRJ)
alicesalves12@gmail.com

Resumo: esta proposta surge da inspiração ao ler o texto da Prof. Dra. Jorgete Maria Portal Lago, intitulado *Escrita performática em Etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música*, escrito para o VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), em 2015. Em seu trabalho a Lago traz um processo etnográfico por meio de suas relações de vida com a música, como construção teórica, os estudos feministas.

Assim como Jorgete Lago, o intuito desta produção intelectual, e mesmo de minha tese, é trazer e provocar abordagens para além de olhares pessoais sobre a pesquisa e a escrita. O foco se volta para a produção de um conhecimento que perceba as pessoas por meio de temas como gênero, raça, classe e sexualidade, que são dimensões da existência humana que atravessam profundamente, também, as vivências e as pesquisas em música. Perceber que todas as dimensões sociais, políticas e culturais atravessam e são pontos importantes para a condução de minha pesquisa no doutorado é uma escolha "para uma para uma produção etnomusicológica mais orgânica, mais politizada, mais humana" (Lago, 2015, p. 114).

Aqui, com base nesta referência da Lago, a proposta é trazer uma abordagem autoetnográfica para pensar as escolhas temáticas e teóricas que baseiam a construção de minha pesquisa para o Doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o título, até este momento: *Ser e estar na "Améfrica Ladina", através das músicas que se baila: fluxos, construções de identidades culturais e estéticas, ações e consumos na Noite Cubana, em Recife e na Lambateria, em Belém.*

Palavras-chave: Escrita performática. Conhecimento Situado. Produção Intelectual de Mulheres.

[1] A concepção deste trabalho de pesquisa surge a partir de uma inspiração ao ler o artigo da Prof. Dra. Jorgete Maria Portal Lago intitulado *Escrita performática em Etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música*, escrito para o VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), em 2015. Disponível em: https://www.abet.mus.br/portfolio/vii-encontro-nacional-da-abet-florianopolis-2015/

Another performatic writing in Ethonomusicology: is it really a presumed proposal to assume that we talk from our personal relationships with music?

Abstract: this proposal comes from the inspiration when reading the text of Prof. Dr. Jorgete Maria Portal Lago, entitled *Escrita performática em Etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música*, written for the VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), in 2015. In her work, Lago brings a process ethnographic through its life relationships with music, as a theoretical construction, feminist studies.
As with Jorgete Lago, the purpose of this intellectual production, and even of my thesis, is to bring and provoke approaches that go beyond personal perspectives on research and writing. The focus turns to the production of knowledge that people perceive through themes such as gender, race, class and sexuality, which are dimensions of human existence that also deeply permeate the experiences and researches in music. Realizing that all social, political and cultural dimensions cross and are important points for conducting my doctoral research is a choice "for a more organic, more politicized, more ethnomusicological production human" (Lago, 2015, p. 114).
Here, based on this reference from Lago, the proposal is to bring an autoethnographic approach to thinking about the thematic and theoretical choices that support the construction of my research for the Doctorate in Musicology at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), with the title, up to this moment: *Ser e estar na "Améfrica Ladina", através das músicas que se baila: fluxos, construções de identidades culturais e estéticas, ações e consumos na Noite Cubana, em Recife e na Lambateria, em Belém.*
Keywords: Performance writing. Situated knowledge. Women's Intellectual Production.

Preâmbulo – a vontade de me ver como sujeita em minha pesquisa e a vontade de referenciar mais mulheres, sobretudo as não brancas.

A Dra. Jorgete Maria Portal Lago, professora da Universidade Estadual do Pará (UEPA), é para mim uma inspiração acadêmica há algum tempo, já fiz referência ao seu trabalho na construção do meu anteprojeto de candidatura para o Doutorado em Música da UFRJ. A etnomusicóloga, no artigo *Escrita performática em Etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música*, escrito para o VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), no ano de 2015. Em sua tese[2] de 2017, *Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e*

[2] LAGO, Jorgete Maria Portal. *Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais*. Salvador, 2017. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia (Programa de Pós-graduação em Música).

protagonismos musicais, logo no primeiro capítulo, se situa como primeira pessoa em sua pesquisa, através do traçado de parte de sua trajetória musical. Jorgete Lago, ao se colocar como primeira pessoa, intencionalmente, traz a importância do reconhecimento de fatores "extramusicais" que compõe e são decisivos para a pesquisa etnomusicológica e também que a neutralidade não existe:

> A neutralidade do pesquisador também me anulou, pois até meu primeiro encontro com Donna Haraway (1995), não tinha me apresentado, nem me inserido no universo de pesquisa ao qual ingressei. Fiz uma anulação total das pessoas com quem realizei a pesquisa e da pessoa que vos aqui relata esta história. Mas a mesma não terá um *unhappy end*, pois ao longo de minha vida meu caminho foi sofrendo alterações a cada descoberta feita, a novas informações recebidas e novas possibilidades de ser ver a vida e a pesquisa. E é com esta intencionalidade que me propus a discutir, conhecer, questionar, conviver e acolher de coração uma pesquisa sobre o papel das mestras da cultura popular em Belém com o objetivo de destacar sua importância na transmissão e manutenção de saberes tradicionais, além de reconhecer a importância do seu papel como mulher, agente social e cultural em sua comunidade. Talvez seja um efeito de *mea culpa* ou um reconhecimento tardio de todas as situações extramusicais, se este termo ainda for possível na atual conjuntura etnomusicológica, que não vi, não reconheci, não quis discutir e por isso mesmo, perdi. Meu lado poeta querendo dizer alguma coisa, ai, ai (suspiro). Mas, que mesmo tardiamente ou não, espero que não seja... sinto a necessidade de realizar esta empreitada, não por caridade ou resgate de uma alma necessitada de salvação, mas por respeito e reconhecimento de mulheres que têm um compromisso com as pessoas da sua comunidade por meio de ações com seus grupos da cultura popular, mas que têm pouco ou nenhum reconhecimento seja de seus pares masculinos, seja da sociedade de maneira geral, assim como no meio acadêmico (Lago, 2015, p. 121).

Nesta proposta de trabalho assim farei também, focando mais especificamente nos meus caminhos da pesquisa em música. A primeira pessoa de minha pesquisa sou eu mesma. Sendo assim, me apresento: sou uma mulher preta, que já nasci no que pode se considerar classe média, o que me conferiu uma série de vantagens de possibilidades sociais, culturais e econômicas. Vivo há 16 anos em Recife. Acredito, e procuro em todos os meus trabalhos, me entender e me expressar a partir deste meu corpo político. Eu sou, por formação e por experiências profissionais, musicista, pesquisadora, produtora cultural e professora.

As relações pessoais musicais na pesquisa

Fiz mestrado na Universidade Federal de Pernambuco, na linha Música, Cultura e

Sociedade. Na minha pesquisa de mestrado, falei sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP), grupo que fez importante contribuição para a música instrumental popular brasileira. De maneira geral, construí esta investigação analisando os dois únicos discos lançados pelo grupo, em 1984 e em 1987, a partir das perspectivas de discussões sobre identidades culturais e categorias estéticas. Reconheço a importância da Dedilhadas, tenho grande admiração por sua obra, pelos homens que fizeram parte dela (foi um grupo formado, em sua maioria, por homens brancos, com a presença muito curta de uma única mulher). Ainda acho que a pesquisa sobre a OCDP tem muito a render, eu fui a primeira pessoa a fazer uma investigação no meio acadêmico sobre ela.

Desde 2015, escolhi e pude participar de congressos, como os da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM - International Association for the Study of Popular Music) – América Latina e das vertentes dos congressos da ABET, com trabalhos que falavam sobre identidades culturais e estéticas, sobre protagonismo de mulheres, cultura popular, sobre mulheres na música e questões étnico-raciais. Em meus trabalhos, eu estou assumindo um posicionamento político e social que diz muito sobre quem eu sou e quero ser.

Também a partir de experiências acadêmicas em congressos, mesas-redondas, grupos de trabalho, projetos culturais, já fazendo incursões com o que seria a proposta de pesquisa aprovada para o meu doutorado, venho refletindo sobre algumas questões que me impulsionam na pesquisa em música: por que para mim é importante referenciar mulheres brasileiras, pretas, e seus trabalhos de pesquisa em Música? Por que quero falar a partir de uma perspectiva de estudos culturais, dos estudos feministas através da interseccionalidade? O que me faz e me fez querer falar, estudar e investigar através da música que se dança? Música que é impulsionada pela força motriz das ancas, dos quadris. Em que lugar quero chegar ou não chegar? Pesquisa é isso também. Por que eu quero falar tanto a partir dos estudos de Lélia Gonzalez? De suas ideias a partir da categoria de amefricanidade, "Améfrica Ladina", pretuguês. Onde eu me inspiro, onde eu me reconheço nesta proposta de investigação?

Há desde sempre, em meu caminhar enquanto profissional em música, um compromisso de construções para a pesquisa que tragam e valorizem, sobretudo, produções de conhecimentos

feitas desde aqui, com e sobre experiências e pessoas daqui, e que estão muitas vezes à margem do que se impõe como padrão de normalidade e excelência - homem, branco, heteronormativo, europeu ou proveniente desta ascendência. E a proposta por uma pesquisa participativa é uma opção de condução, que será elaborada e definida a partir das trocas e interpretações que venham a surgir no processo. Para esta pesquisa de doutorado, quero ainda mais adentrar e investigar mais as práticas musicais através das questões étnico-raciais, sociais, culturais e políticas.

Sendo assim, para me situar em meus "saberes localizados", para trazer também uma perspectiva de investigação acadêmica, decidi trazer um novo tema para pesquisar no doutorado, falar a partir de estudos em música - em diálogo com a dança - tragam e se abram para investigar corporeidades pretas, corporeidades não brancas, visões de ser e estar no mundo que não sejam hegemônicas. Por isso também a escolha por trazer tão fortemente o diálogo com estudos realizados por Lélia Gonzalez, que foi uma mulher preta, feminista, filha de pai negro e mãe indígena, intelectual, professora, política, filósofa, historiadora e antropóloga.

Todas estas construções, trocas e maneiras de referenciar surgem, e são respondidas também, a meu ver, pela vontade de construir uma proposta de "saberes situados" (Haraway, 1995) e uma *escrita performática* (Pollock, 1998). Olhares e formas de fazer pesquisa que já assumia em meus trabalhos, entretanto, ao ler o trabalho de Jorgete Lago, publicado nos Anais do ENABET de 2015, encontrei, digamos assim, esses respaldos teóricos para trazer uma dimensão pessoal da pesquisadora que sou.

> A maneira de escrever em formato performático nos leva a uma relação mais pessoal e reflexiva com o tema de pesquisa, uma relação mais humana com as pessoas participantes da mesma. Além de trazer para o cerne uma postura política e ativista do pesquisador diante de temas que afetam os grupos estudados e em consequência suas práticas musicais. Nós etnomusicologos já sabemos de longa data, desde Merrian (1964) e Blacking (1971) sobre a relação intrínseca entre a prática musical e as demais práticas sociais e culturais realizadas nos mais diversos agrupamentos humanos. Mas nossa escrita ainda está muito distanciada, descritiva e menos corporificada, nos mantendo distante, neutra e presa, ainda numa relação pesquisador-objeto.
>
> O meu recente contato com o feminismo e suas teorias me fez enxergar a possibilidade de se colocar subjetivamente sem perder o rigor da ciência, sem perder a objetividade da pesquisa, pois o se situar subjetivamente é se situar politicamente, como sujeito e cidadã. [...] Como nos diz Haraway (1995), o feminismo não tem a intenção de ser um contrário da ciência, sem o compromisso com a pesquisa, mas sim uma maneira mais orgânica de se ver o mundo, mais "corporificada". Nesta perspectiva Gloria Anzaldua (2000) contribui de maneira mais radical, pois sugere que as escrita deve externar sim todo o sentimento da autora, sua transgressão, seus

> questionamentos e colocando a situação da maneira que é sentida, sem censura, estabelecendo o que ela chamou de "linguagem selvagem" (LAGO, 2015, p. 122).

É mesmo presunção traçar uma pesquisa através de uma escrita performática através das relações que nós tecemos com a música?

Para responder a questão anunciada no subtítulo acima, ao se pensar que a neutralidade, que a imparcialidade na pesquisa não existem, não necessariamente será presunçoso se colocar como pessoa para a construção de olhares investigativos.

> A adesão a posicionamentos móveis e ao distanciamento apaixonado depende da impossibilidade de políticas e epistemologias de "identidade" inocentes como estratégias para ver desde o ponto de vista dos subjugados, de modo a ver bem.
> Não se pode "ser" uma célula ou uma molécula - ou mulher, pessoa colonizada, trabalhadora e assim por diante - se se pretende ver e ver criticamente desde essas posições. "Ser" é muito mais problemático e contingente. Além disso, não é possível realocar-se em qualquer perspectiva dada sem ser responsável por esse movimento. A visão é sempre uma questão do poder de ver - e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos? Essas observações se aplicam também ao testemunho a partir da posição de um "eu". Não estamos imediatamente presentes para nós mesmos. O autoconhecimento exige uma tecnologia semiótica-material relacionando significados e corpos. (Haraway, 1995, p. 25).

Explico aqui como fiz o meu caminho de sair da neutralidade e me colocar como pessoa em minha proposta de tese para o doutorado. No dia 25 de fevereiro de 2021, no II Congresso Virtual UFBA 2021, eu participei de uma mesa redonda concebida por mim e por duas amigas pesquisadoras etnomusicólogas, Laurisabel de Ana da Silva e Amana da veiga Santos . A mesa teve a seguinte temática e título: *Perspectivas pretas em Etnomusicologia: três reflexões de mulheres atuantes na área no Brasil*[3]. Com esta temática que nós propusemos, eu comecei a me questionar, pela primeira vez de fato, quais os processos de "autoconhecimento" qual a "tecnologia semiótica-material relacionando significados e corpos" (Haraway, 1995, p. 25) traduziam os meus caminhos na pesquisa etnomusicológica.

E conto aqui que não foi através da minha pesquisa, foi com meus trabalhos em produção cultural que eu consegui me entender a partir dessas elaborações das minhas escolhas. Em um dos editais estaduais da lei Aldir Blanc em Pernambuco, eu aprovei com

[3] Nossa mesa redonda pode ser vista aqui: https://www.youtube.com/watch?v=2gxOzugY-9A&t=4s

uma amiga fotógrafa, a Alessandra Oliveira, um projeto chamado **Mulheres e trabalhos das Artes em tempos de pandemia**[4] – que é uma exposição fotográfica virtual. Para o projeto, fotografamos quatro mulheres pretas em seus processos de trabalhos artísticos durante a pandemia.

O nosso primeiro ensaio foi no dia 13 de fevereiro, com a Amanda de Souza, artista visual, professora de artes e pesquisadora. Em uma das falas de Amanda, que aqui irei reproduzir em citação direta, eu entendi a minha necessidade de retorno a uma perspectiva investigativa preta e feminista, em "Améfrica Ladina", em um corpo que é e reflete tudo isso ao fazer música, ao dançar a música.

A Amanda de Souza é uma mulher preta periférica, de um bairro recifense chamado Alto do Pascoal. Foi quando ela entrou na UFPE, para cursar Artes Visuais, que viveu e conseguiu dimensionar de maneira mais palpável o racismo. Para sobreviver e seguir sendo uma artista e uma acadêmica, ela contou que sentiu a necessidade de retornar, de se aterrar e de se acolher nas corporeidades pretas que ainda não existem na maioria das vivências existentes nas universidades. Ela conta que se expressar e viver a capoeira, o maracatu, o afoxé e o caboclinho foram as formas que encontrou para chegar a "como a gente se comporta, vive e se veste. A relação com o corpo foi muito importante para voltar [a corporeidade preta]" (SOUZA, 2021). Acrescento aqui um trecho do texto de Jorgete Lago para engrossar o caldo da importância das nossas perspectivas pessoais:

> Acredito que nossas práticas musicais e nossas pesquisas não estejam desvinculadas de nossas escolhas, gostos e posicionamentos, assim como de nossa relação com o mundo. Por este motivo a escolha de trabalhar com este tema para elaboração deste texto, que nos remete mais a uma autoetnografia musical, mesmo que breve e diferente do formato de escrita a qual estamos acostumados. Este formato de escrita exige desafios, como a exposição pessoal, a produção de conhecimento científico de uma perspectiva subjetiva e o próprio formato de escrita que transmita este posicionamento. Este pequeno texto é um convite para esta tentativa (LAGO, 2015, p. 123).

Eu me descobri enquanto pesquisadora, ao fazer uma autorreflexão a partir de minha atuação profissional enquanto produtora cultural. Ao me colocar como primeira pessoa de

[4] A exposição pode ser visualizada pelo seguinte perfil no Instagram: https://www.instagram.com/aleoliveira.fotografia/

minha pesquisa, eu fiz o mesmo caminho que Jorgete Lago e Amanda de Souza fizeram, e ainda fazem. Assumir e me alinhar com as conduções investigativas destas mulheres, em meu projeto de doutorado que está sendo elaborado, eu me aterro, me reconheço e me alimento nas corporeidades pretas, na "Améfrica Ladina" da Lélia Gonzalez, na música que se sente e se faz com os quadris, com o corpo todo. E isso em todas as minhas frentes de existências, com a Etnomusicologia, com a profissional pesquisadora que sou não é diferente.

Referências

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. São Paulo, n. 5, p. 07-41, 1995.

LAGO, Jorgete Maria Portal. Escrita performática em etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com a música? [Anais do] VII ENABET [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia; organizadora, María Eugenia Domínguez. Florianópolis : PPGAS/UFSC, 2015, p. 114-123.

SOUZA, Amanda Priscila Santos de. Projeto Mulheres e Artes na Pandemia. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves. Disponível em: https://www.instagram.com/aleoliveira.fotografia/ Acesso em: 13 de fevereiro de 2021.

POLLOCK, Della. Performing writing**.** *The ends of performance*. Ed. Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York up. 1998, p. 73-103

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MÚSICA E DANÇA NA DIÁSPORA: O FADO DE QUISSAMÃ

GT "CAMINHOS DA AMÉFRICA LADINA: REFLEXÕES SOBRE MÚSICAS, PERFORMANCES E DANÇAS AFRODIASPÓRICAS, LATINO-AMERICANAS E CARIBENHAS".

Fernanda Morales dos S. Rios[1] (UENF)
moralesriosfernanda@gmail.com
Wilson dos Santos Souza[2] (UENF)
wilsonreg53@gmail.com

Resumo: O presente trabalho consiste em pesquisa em andamento e se dedica a investigar o fado de Quissamã, uma dança com características afro-brasileiras, que se mantém ativa em Quissamã, interior do Estado do Rio de Janeiro. Por meio de um viés etnomusicológico que considera a música inserida em contextos socioculturais, este estudo apresenta aspectos estéticos, descritivos, musicais e corporais que caracterizam e identificam essa expressão cultural do Norte fluminense. Como estratégia metodológica, este trabalho tem sua base fundamentalmente em pesquisa bibliográfica, registros audiovisuais e relatos dos mestres do fado de Quissamã, construídos por meio de entrevistas semiestruturadas e cedidas pelo Grupo de Estudos e Práticas Musicais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro para esta pesquisa.

Palavras-chave: Fado de Quissamã. Música. Dança. Etnomusicologia.

Music and dance in the Diaspora: Quissaman's fado

Abstract: The present work is an ongoing master's research and is dedicated to investigating the fado de Quissamã, a dance with Afro-Brazilian characteristics, which remains active in Quissamã/RJ, in the interior of the State of Rio de Janeiro. Therefore, through an ethnomusicological bias that considers music as part of sociocultural contexts, we will present aesthetic, descriptive, musical and bodily aspects that characterize and identify this cultural expression of Norte Fluminense. As a methodological strategy, this work was fundamentally supported by bibliographical research, audiovisual records and reports from the masters of Quissamã fado, collected through semi-structured interviews, and provided by the Musical Studies and Practice Group of the State University of Norte Fluminense Darcy Ribeiro for this research.

.

Keywords: Quissamã's fado. Music. Dance. Etnomusicology.

Introdução

[1] Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) e orientanda do prof. Dr. Giovane do Nascimento.
[2] Doutorando do Curso de Pós-Graduação em Políticas Sociais da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) e orientando do prof. Dr. Giovane do Nascimento.

Introdução

O presente trabalho buscou investigar a linguagem musical a partir de uma dança característica da região Norte fluminense, praticada no município de Quissamã, interior do Estado do Rio de Janeiro, denominada fado. A partir das múltiplas contribuições do estudo etnomusicológico no alargamento da compreensão da música como fenômeno social e cultural, este trabalho buscou compreender essa dança a partir das vivências dos mestres do fado, de suas práticas musicais, de seus repertórios, entre outros elementos que caracterizam essa resiliente dança, remanescente de escravos, praticada no Brasil desde o século XIX.

Utilizando-se da estratégia metodológica qualitativa, foi elaborada uma revisão da literatura que compreendeu o fado como uma dança da diáspora negra, que carrega consigo elementos estéticos e musicais que a caracterizam e a identificam. Por meio da pesquisa de campo, esta pesquisa utilizou-se do recurso de entrevistas semiestruturadas com os atuais mestres responsáveis pela condução musical do fado de Quissamã. Ademais, este trabalho tem como objetivo geral investigar as práticas musicais concernentes ao fado de Quissamã, considerando o campo da etnomusicologia como uma abordagem privilegiada para a compreensão dessa cultura, dessas práticas e desse grupo.

Os relatos utilizados neste trabalho foram cedidos pelo Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). O GEPMU é um grupo interdisciplinar de pesquisa que se propõe a investigar as expressões musicais e artísticas presentes na cultura brasileira, incluindo a experimentação dos processos de musicalização e as práticas musicais a ela relacionadas.

O grupo é coordenado pelo professor Giovane do Nascimento, doutor em Políticas Públicas e Formação Humana, que atua na área de Fundamentos da Educação, tratando de temas relacionados à percepção, à cultura e às práticas musicais. Dentre as pesquisas desenvolvidas pelo grupo, destacam-se expressões musicais retratadas no cenário cultural do interior fluminense, tais como a Mana-Chica do Caboio, o Jongo, a Folia de Reis, os Bois Pintadinhos, o fado de Quissamã, entre outras manifestações que integram um valioso patrimônio cultural de resistência e celebração.

O fado dançado no Brasil

Dentre as diversas influências da matriz africana na construção da identidade brasileira, José Ramos Tinhorão (1928, 2018) destaca a contribuição negra-africana na constituição dos cantos, danças e folguedos. Sendo uma expressão cultural ligada à indústria rural açucareira, o fado se insere no âmbito de muitas outras práticas culturais negras da diáspora. Por um lado, a identidade cultural negra se revela pelos sentidos compartilhados (HALL, 1996), nos quais, para além das diferenças de superfície, há elementos reveladores de uma identidade rítmica sonora africana. Por outro lado, esses elementos são reelaborados, incorporando elementos não negros, atestando uma estratégia importante de resistência e identidade cultural. Não em uma perspectiva essencializada ou idealizada, mas como possibilidade de partilha de uma prática que dá sentido e significado à vida dos sujeitos que dela participam.

Entre tais expressões culturais inseridas nesses fluxos híbridos, o fado é mencionado como uma dança "branco-mestiça derivada dos batuques" (TINHORÃO, 1928, p. 60). Segundo o autor, em Portugal, por volta de 1817, "[...] haveria notícia da existência, no Brasil, de uma suíte de danças de terreiro, de coreografia semelhante à do fandango e do lundu, conhecida às vezes no plural, *os fados*, outras vezes no singular, *o fado"* (TINHORÃO, 1928, p. 60). Tinhorão (1928, 2018) considera que a mais antiga notícia documentada a respeito desse fado dançado no Brasil refere-se aos relatos de viagem do francês Louis Claude Desaulces de Freycinet, datados de 1925. O autor também documenta outros relatos desse fado de origem afrodescendente, dentre os quais, destaca as descrições de:

> Freycinet em 1817-1818, ao poeta português Felisberto Inácio Januário Cordeiro, o Falmeno, em 1819, além dos alemães Carl Schlichthorst, em 1824-1826, Josef Friedrich Von Week, em 1827, todos no Rio de Janeiro, e do alemão Avé-Lallemant em 1859, no interior da Baía (TINHORÃO, 2018, p. 403).

Com o intuito de investigar e situar a gênese das possíveis origens do fado, o musicólogo Mário de Andrade reuniu diversos documentos que desmentem a origem portuguesa do fado. Em sua obra, *Música, doce música*, publicada em 1963, Mário de Andrade contestou a afirmação de José Menezes Ribeiro Forte (português, autor do livro *O fado*) de que o fado (canção de Lisboa) tenha surgido em 1849, retrucando que "Si Ribeiro Fortes acha a palavra fado em Portugal no ano de 1849, em 1848 ela já saía em escrito brasileiro" (ANDRADE, 1963, p. 114-115). Além disso, o autor esclareceu que: "[...] a palavra fado musical, não aparece em 1849, mas já existe, referida ao Brasil,

27 anos antes" (ANDRADE, 1963, p. 117). Dessa forma, Mário de Andrade definiu a origem do fado como colonial-brasileira, considerando a dança como uma espécie de evolução do *lundum*[3] (ANDRADE, 1963).

De canção tipicamente portuguesa à dança afro-brasileira, o fado surge no Brasil em torno do século XVIII, caracterizando-se como uma dança sincopada, de origem afro-brasileira, concatenada com os tempos da escravatura, e que possui um sapateado conduzido ao som da viola e do adufe, atualmente substituído pelo pandeiro. Segundo observado por Parada (1995),

> Fado, como todos sabem, é canção popular portuguesa caracteristicamente triste e fatalista. Isso hoje, nos séculos XVIII e XIX era dança popular do Brasil, executada ao som da viola e do adufe – espécie de pandeiro quadrado - cuja coreografia de roda era movimentada apresentando sapateados e meneios sensuais (PARADA, 1995, p. 204).

O que é corroborado por Medeiros (2018), que destaca:

> É importante frisar que este fado pouco tem em comum com o de mesmo nome, português, na atualidade. Trata-se de uma dança e canção executadas por um trio de cantadores, dos quais dois tocam pandeiro, e um, viola. As canções narram ou remetem a situações diversas do cotidiano rural. A dança é realizada por dois dançadores e duas damas (MEDEIROS, 2018, p. 14).

Uma das primeiras referências ao fado no Brasil é atribuída a Louis Freycinet, em seu livro *Voyage autor du monde*, datado de 1817 a 1820. Nicolay (2012) menciona que Freycinet, em seu relato de viagem, alude ao fado como dança lasciva do Brasil, relacionando-a com as danças africanas.

> As danças que se executam nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares preferem-se com bastante frequência as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros da África. Há cinco ou seis que são muito características: o lundum é a mais indecente; vêm depois o caranguejo e os fados, que são em número de cinco – estas são dançadas por quatro, seis, oito ou mesmo dezesseis pessoas; por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras de vários gêneros, todas elas muito voluptuosas. Mas em geral estas danças têm mais lugar no campo do que na cidade. Além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas, e quando se dança em pares é a mulher que vem convidar o cavalheiro (NERY, 2004, p. 18 *apud* NICOLAY, 2012, p. 61).

O fado de Quissamã

Para a etnomusicóloga Elizabeth Travassos (1991), foi Alberto Lamego (1934) o primeiro a descrever o fado de Quissamã. Segundo a autora, Alberto Lamego se dizia impressionado pelo

[3] Dança rural e canção de origem africana, acompanhada de cantos, muito popular no Brasil a partir do século XVIII (DICIO, 2020).

sapateado trepidante e pela melodia chorosa advinda dos casinhotos e das senzalas. A autora também evidenciou as contribuições de Ana Augusta Rodrigues, uma pesquisadora e estudiosa do fado fluminense que atestou a ocorrência dessa expressão cultural em diversos municípios do interior do Estado do Rio de Janeiro. Conforme descreve em sua obra,

> [...] o fado existiu em Parati, Vassouras, Angra dos Reis, e, principalmente, em São João da Barra e Campos, onde "permaneceu como elemento dominante da dança popular regional". A mesma dança teria sido assinalada ainda em Cabo Frio e Magé [...] (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

Em tempo, a autora ainda esclarece que:

> O termo fado, convém lembrar, nem sempre designa os mesmos acontecimentos musicais, mesmo no Estado do Rio. Em Parati, constituía uma das danças da chiba ou cateretê (rurais): em Itaocara, foi registrado como sinônimo de toada, cantiga, aparecendo no boi malhadinho. Em Arraial do Cabo, como em Campos, São João da Barra e Quissamã, designa sempre um conjunto de danças encadeadas, o fado-suíte propriamente dito (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

Embora o fado tenha desaparecido de diversos municípios do Norte fluminense, conservou-se em Quissamã (TRAVASSOS, 1991). Essa manifestação é conceituada como "uma suíte dançada ao som de viola e pandeiro" (TRAVASSOS, 1991, p. 166) e que, "em termos musicais, pertence à área dos fandangos" (TRAVASSOS, 1991, p. 167), conforme a classificação no Dicionário do Folclore Brasileiro. Partes dançadas diferem-se pelo seu *canti* (sua melodia), pela forma poética das letras dos cantos, pela dança e pelas sacas do pandeiro (espécie de marcação rítmica que anuncia o palmeado e o sapateado). Os repertórios do fado praticado em Quissamã são guardados somente na memória, sendo essa uma qualidade indispensável do bom cantador (TRAVASSOS, 1991).

A pesquisadora Elizabeth Travassos, no livro *Quissamã* (1991), destaca que toda a bibliografia acerca do fado brasileiro é fundamentalmente amparada pelas conjecturações pioneiras de Mário de Andrade que, por sua vez, elucida que essa dança, de origem afro-brasileira, começou a ser praticada no Brasil durante o período colonial. Travassos (1991) ainda acrescenta que essa referência também foi documentada no início do século XIX, no folhetim *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, segundo o qual o escritor informa sobre "[...] a existência deste baile popular no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX [...] cuja coreografia variada incluía estalidos de dedos, palmas e sapateados" (TRAVASSOS, 1991, p. 166).

Esse fado, praticado na capital do Rio de Janeiro, bem como no interior do Estado, tornou-se, no século passado, um dos bailes mais apreciados e frequentados pela população rural e de baixa

renda do município de Quissamã, no final do século XIX. A existência desse fado de origem rural também pode ser observada por Alberto Lamego Filho, que o descreveu como um "trepidante sapateado", advindo de "casinhotos e senzalas" (LAMEGO, 1934, p. 86).

Medeiros e Rios (2020, p. 37) consideram que "[...] o fado, como dança no Brasil, é uma relevante produção advinda das senzalas e casas pobres. Festa descrita na forma de bailado, possuidor de um cancioneiro próprio". Em 1991, Travassos sinaliza que "Dentre as festas populares de Quissamã, o fado merece destaque especial por ser um baile característico do Norte Fluminense" (TRAVASSOS, 1991, p. 166). Esse patrimônio vivo e que nos remete aos tempos da escravatura, como uma herança cultural advinda das senzalas, resiste como uma importante manifestação da região Norte fluminense. Apesar de ter ocorrido em outros lugares do interior do estado, atualmente sobrevive em Quissamã (TRAVASSOS, 1991).

Medeiros (2018) destaca que o fado, assim como o boi malhadinho, foram inscritos na Lei Orgânica do Município de Quissamã, em 1990, como bens culturais permanentes. O baile do fado não possui um calendário fixo, todavia, a partir da promulgação do projeto de Lei nº 069 (O FADO DE QUISSAMÃ..., 2017), de autoria da vereadora Alexandra Moreira, foi instituído o Dia Municipal do fado de Quissamã, vindo a ser celebrado, anualmente, em 6 de janeiro.

Apesar de não se vincular a qualquer calendário religioso, o fado de Quissamã caracteriza-se como "sendo da parte de Deus" (TRAVASSOS, 1991, p. 167). Medeiros e Rios (2020, p. 40) comentam que "Em Quissamã, a origem do fado é dita de Deus pelos fadistas locais, que diz-se que essa informação vem do tempo dos antigos". Apesar de não se tratar de uma festa religiosa – e diferente de outras manifestações ou gêneros populares – o baile do fado pode ser realizado durante a Quaresma (TRAVASSOS, 1991). Os fadistas também destacam que o fado é organizado em pares, ficando a dama de frente para a outra dama e o cavalheiro de frente para o outro cavalheiro, formando uma espécie de cruz (TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS; RIOS, 2020).

Atualmente, o baile do fado de Quissamã é conduzido por dois cantadores, sendo um pandeirista e um violeiro. Com relação aos cantadores, Medeiros (2018, p. 71) aponta que "[...] a dupla de cantadores além de entoar o repente [...] também são responsáveis pela percussão executada pelos pandeiros". O pandeiro utilizado no fado de Quissamã encarrega-se da marcação rítmica e sua execução musical é sempre caracterizada pelo uso de síncopes.

A síncope é um fenômeno rítmico que consiste no deslocamento de acentuações fortes dos tempos e de partes de tempo. Corresponde a um som articulado em tempo fraco ou parte fraca de tempo e prolongado a tempo forte ou parte forte de tempo. As síncopes são comuns nas mais diversas culturas, inclusive na tradição erudita da música europeia. Todavia, na música africana, e, em especial, no Atlântico negro americano, elas são estruturantes em diversas formas musicais cantadas e dançadas, ocorrendo tanto no canto como no acompanhamento instrumental.

Segundo Muniz Sodré, a síncope consistiu em uma forma de resistência do negro escravizado: "Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso" (SODRÉ, 1998, p. 25). Makl (2011) chamou de "políticas da síncopa" as estratégias que os afrodescendentes utilizaram tanto para seduzir os setores dominantes, o que se deu pela exotização e folclorização, como para criar espaços de resistência à dominação física e simbólica. Aliadas às "políticas da síncopa", destacam-se as "táticas de dupla voz", formas cantadas com letras de duplo sentido (cifradas) presentes no jongo, na capoeira, por exemplo, que podiam esconder e ensejar planos de fuga do cativeiro, ou significar uma zanga, uma pilhéria, um escárnio ao colonizador (MAKL, 2011, p. 59).

Nas formas e nos estilos musicais da tradição musical afro-brasileira, e, em especial, no samba, a síncope se destaca na melodia cantada, com sequências, inclusive longas, de até mais de dois compassos, em que o último quarto de tempo se liga ao primeiro de cada quarto. Kazadi Wa Muzuna identificou diversos elementos da música *bantu* presentes na música popular brasileira, e no samba em especial. Demonstrou, por exemplo, que a sincopação do tamborim, organizada no agrupamento de dezesseis quartos de tempo, possui semelhanças com padrões utilizados por grupos da República Democrática do Congo, antigo Zaire (MUKUNA, 1978).

Um exemplo do emprego das síncopes no palmeado e no sapateado do fado é a seguinte estrutura rítmica:

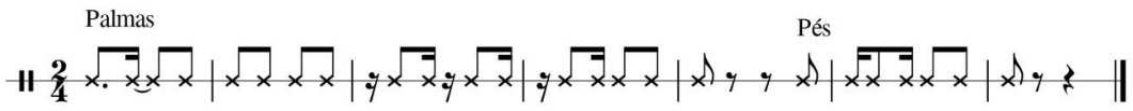


Figura 1: Estrutura rítmica fado de Quissamã
Fonte: Medeiros e Rios (2020, p. 41).

Com relação à feitura do pandeiro, Medeiros e Rios (2020) comentam que:

> A composição do pandeiro é feita de madeira chamada de "algodão d'água", cortada "na força da lua", ou seja, durante os três últimos dias da lua minguante. São cortados os brotos retos, com medida maior que um metro, transformados em régua de dez centímetros de largura e colocados dentro da água no dia que antecede a feitura do pandeiro. O couro costuma ser o de cabra. O tamanho do pandeiro não possui medida padrão. As laterais são cortadas para encaixar chapas metálicas (normalmente são usadas tampas de garrafas de cerveja). O couro é esticado com a ajuda de alicates e preso com tachinhas (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 43).

No que diz respeito à técnica utilizada na execução musical do pandeiro, as autoras comentam que "[...] o pandeiro sempre é tocado na vertical, movimentando-se muito, por isso a importância de ser muito leve. É o pandeiro que vem de encontro à mão, e não o contrário" (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 43). Segundo o mestre Ivair Francisco da Chagas, no fado, é a mão esquerda que "segura" o pandeiro, enquanto a mão direita "bate". Dessa forma, percebe-se que, no fado, o instrumento é manuseado de forma contrária à maneira "tradicional" de se tocar.

A viola utilizada no fado de Quissamã é responsável pela condução harmônica, sempre executada com poucos acordes. Além de acompanhar o canto, o violeiro também é responsável por reger e sinalizar a entrada do pandeiro após a finalização de cada estrofe (MEDEIROS; RIOS, 2020). Em tempo, as autoras expõem que "[...] o cantador que puxa os versos senta-se ao lado do violeiro e diz-se que ele está no coice da viola" (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 44).

A performance completa do fado é dividida em partes, também chamadas de peças. Cada parte possui características próprias, sendo diferenciadas por canto, coreografia, estrutura rítmica e forma poética (TRAVASSOS, 1991; MEDEIROS, 2018). Na década de 1980, Travassos (1991, p. 170) identificou e documentou as seguintes partes do fado: "Mineira, Camilo, Sério, Sabão, Extravagância, Chico-de-Cadeia, Anum, Anum-do-Norte, Anunzinho, Senhora-Dona, Tirana-do-Sul, Marreca, Mineirada, Balão, Barra-do-dia, Tontinha, Boi Surubim". Em seu trabalho de campo, Medeiros (2018, p. 14) observa que "[...] a coreografia segue a forma cantada chamada de parte ou peça podendo ocorrer dezessete variações musicais, poéticas e coreográficas". Travassos (1991, p. 170) expõe que "[...] o conhecimento musical, poético e coreográfico do fado não é partilhado de forma homogênea pelos frequentadores".

No presente momento, a parte musical do fado é conduzida por dois mestres: o Sr. Ivail dos Santos (violeiro e cantador) e o Sr. Ivair Francisco das Chagas (cantador e responsável pelo pandeiro), que, juntos, cantam sempre a duas vozes e formam o que chamam de "pareia". O mestre Ivail dos Santos conta que aprendeu a dançar e cantar o fado com amigos, ainda bem jovem, aos 16 anos de

idade e recorda que a sua mãe também participava tocando viola no fado. Já o mestre, Sr. Ivair Francisco das Chagas, comenta que está no fado desde os seus 15 anos e que é conhecedor de tudo relacionado ao fado, inclusive das partes que o compõem. Ele relembra que, desde muito novo, frequentava o "fado dos antigos" e ficava sempre perto, "de olho", observando as pessoas cantando e brincando o fado (O FADO DE QUISSAMÃ..., 2020).

Em entrevista cedida para o GEPMU, o mestre Ivair comenta que atualmente só ficou ele como cantador de fado em Quissamã. Segundo o mestre cantador: "Os outros do meu tempo, tudo já acabou, já pararam, um cado morreram, e eu to aqui" (CHAGAS, 2019). O mestre ainda acrescenta que: "Tem uns lá já meio, bem pra trás, já com uns 90 anos, mas já tá bem pra trás, gosta de brincar, mas achei esse homem aqui (apontando para o outro mestre, o Sr. Ivail) que toca uma viola e que ajuda eu também cantar, e nós a hora que tem um fado lá, nós, a gente faz um bonito", comenta o mestre entusiasmado (CHAGAS, 2019). O Sr. Ivair ainda observa que: "Os cantador mestre lá só ficou eu, em Quissamã só ficou eu, porque tem uns lá que cantava direitinho também, mas entraram num tal de igreja evangélica, aí pararam e deixaram, diz que não pode" (CHAGAS, 2019).

O mestre Ivair também comenta sobre a continuidade das ações do fado em Quissamã, sinalizando a importância da pesquisadora e fadista Marta Chagas Medeiros à frente do grupo, conforme revela que: "E aí eu venho continuando a cantar, a gente agradece a essa menina ai ó" [apontando para a pesquisadora e fadista Marta Medeiros] "que é a Marta, porque o fado em Quissamã tinha parado. Ela entrou pra tomar conta, achemos esse chará aqui também" [apontando para o mestre Ivair, atual violeiro e cantador] (SANTOS, 2019). O mestre ainda ressalta que "Se não fosse ela nós já tinha parado,[...], ela ajuda muito", conclui (SANTOS, 2019).

Conclusão

A fim de compreender as práticas musicais do fado de Quissamã, este trabalho procurou apresentar, ainda que de forma introdutória, os primeiros registros desse fado – dançado, de origem negra e remanescente de escravos – no Brasil e, em especial, em Quissamã. Espera-se que este estudo, de cunho interdisciplinar, inserido nos campos das Artes e das Ciências Humanas, contribua para a ampliação de debates a respeito da preservação das práticas musicais tradicionais de modo geral e, sobretudo, do fado de Quissamã, valorizando seus aspectos musicais, culturais, estéticos, sociais e

identitários.

Aspira-se a que o mapeamento dessas práticas – que inclui os registros das estruturas musicais, o resgate desses repertórios, as transcrições musicais, a compreensão do contexto sociocultural dessas atividades musicais, entre outros –, aliado às memórias compartilhadas pelos mestres do fado, contribuam para a salvaguarda desse grupo social e dessas práticas musicais. Este trabalho também pretendeu valorizar as ações desenvolvidas pelo Grupo de Estudos e Práticas Musicais da UENF (GEPMU/UENF), no compromisso, reconhecimento, fortalecimento e na valorização de pesquisadores, estudantes, artistas e mestres da cultura popular, das mais diversas expressões culturais, que integram não só a região Norte fluminense mas também a cultura musical brasileira de um modo geral.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

CHAGAS, Ivair Francisco das. Entrevista cedida ao Grupo de Estudos e Práticas Musicais. Quissamã: GEPMU, 2019.

DICIO. **Lundu**. 2020. Disponível em: https://www.dicio.com.br/lundu/. Acesso em: 11 out. 2021.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, nº 24, 1996.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. **A planície do Solar e da Senzala.** Rio de Janeiro: Livraria Católica, 1934.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, jan. 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55. Acesso em: 20 nov. 2019.

MATTOSO, Guilherme de Queirós. A festa do fado de Quissamã. *In*: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 6., 3-6 de abril de 2003, São João da Barra. **Anais** [...]. São João da Barra: FOLKCOM, 2003. Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/mattoso-guilherme-festa-do-fado.pdf. Acesso em: 20 jan. 2021.

MEDEIROS, Marta de Oliveira Chagas. **O "fado é de Deus porque é cruzado"**: a tessitura da identidade e territorialidade do "fado de Quissamã". 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MEDEIROS, Marta de Oliveira Chagas; RIOS, Fernanda Morales dos Santos. fado: "poema do vulgo" na construção do simbólico. *In*: NASCIMENTO, Giovane; SILVA JÚNIOR, Hélio. **Paisagens Sonoras do Interior**. Campos dos Goytacazes: Brasil Multicultural, 2020. p. 35-47.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira.** São Paulo: Global Editora, 1978.

NICOLAY, Ricardo. O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: uma revisão das teorias sobre sua origem. **Contemporânea**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 58-70, 2012.

O FADO DE QUISSAMÃ tem o reconhecimento da câmara municipal. **Blog Alexandra Moreira**, 2017. Disponível em: https://alexandramoreira.com/2017/10/19/o-fado-de-quissama-tem-o-reconhecimento-da-camara-municipal/. Acesso em: 06 dez. 2020.

O FADO DE QUISSAMÃ: Memória Sonora Fluminense. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (28 min 18 seg). Documentário publicado pelo canal Pedra Doce: Arte e Vida Fluminense. Disponível em: https://youtu.be/dtNKxo6fQ-Y. Acesso em: 15 jul. 2021.

PARADA, Antonio Alvarez. **Histórias Curtas e Antigas de Macaé**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1995.

SANTOS, Ivail dos. Entrevista cedida ao Grupo de Estudos e Práticas Musicais. Quissamã: GEPMU, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Art Editora, 1928.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal**: uma presença silenciosa. Alfragide: Editorial Caminho, 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. O fado. *In:* MARCHIORI, Maria Emília Prado *et al*. **Quissamã**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 1991. p. 166-180.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

NOTAS AMEFRICANAS SOBRE O NORDESTE DE AMARALINA E NOTTING HILL: REFLEXÕES SOBRE DUAS EXPERIÊNCIAS LADINAS E CARNAVALESCAS NAS BORDAS DO ATLÂNTICO

Grupo de trabalho 03: Caminhos da Améfrica Ladina: reflexões sobre músicas, performances e danças afro-diaspóricas, latinoamericanas e caribenhas.

Laurisabel Maria de Ana da Silva, Universidade Federal da Bahia
silvalaurisabel@gmail.com

Resumo: O presente trabalho foi produzido a partir de inspirações e reflexões surgidas de experiências vividas por mim durante as observações dos carnavais do Nordeste de Amaralina, festa realizada em um bairro popular da cidade de Salvador, capital da Bahia e que estudo para a produção de minha tese e Notting Hill, carnaval que observei durante período de doutorado sanduíche na cidade de Londres, capital da Inglaterra. De suas particularidades e singularidades surgiram discussões sobre suas criações e (re)existências. Ainda constarão nas análises percepções sobre como essas duas experiências separadas pelo Atlântico se nutrem das vivências amefricanas para a continuidade de expansão e propagação de modos de estar no mundo.
Palavras-chave: Música, Carnavais, Etnomusicologia, Amefricanidades

AMEFRICAN NOTES ABOUT NORDESTE OF AMARALINA AND NOTTING HILL: REFLECTIONS ON TWO LADINE AND CARNIVAL EXPERIENCES ON THE EDGES OF THE ATLANTIC

Abstract: The present work was produced based on inspirations and reflections arising from the experiences I had during the observations of the carnivals in the Nordeste of Amaralina, a party held in a popular neighborhood in the city of Salvador, capital of Bahia, which I study to produce my thesis and Notting Hill, a carnival I observed during my doctoral period sandwich in the city of London, capital of England. From their particularities and singularities emerged discussions about their creations and struggles. Still, it will be reported perceptions about how these two experiences

separated by the Atlantic are nurtured by Amefrican experiences for the continuity of expansion and propagation of ways of being in the world.
Keywords: Music, Carnivals, Ethnomusicology, Amefricanities

O presente texto proporá uma discussão a partir das existências dos carnavais do Nordeste de Amaralina, realizado na cidade de Salvador, estado da Bahia e o de Notting Hill, que acontece em Londres, capital da Inglaterra. Discussões estas que giraram em torno de semelhanças nas construções, manutenções e discursos presentes nestas duas festividades.

Porém antes de mergulhar no tema principal julgo ser importante situar de onde venho, de onde vem o conhecimento que tento construir aqui e o desejo de fazê-lo, como o proposto por Donna Haraway (1988) e Gloria Anzaldúa (2000; 2005). Sou foliã desde criança, ao menos desde que me lembre. Nos ombros de meu pai ou pelas mãos de minha mãe todos os carnavais foram devidamente brincados, ouvidos e observados desde que eu comecei a andar com certa independência e me expressar por mim mesmo. Portanto penso este carnaval também a partir das minhas experiências nesses festejos. Assim, meus olhos e sentidos já estavam habituados à festa e a sentir as vibrações vindas do asfalto provocadas pelos trios elétricos e pessoas dançando e cantando ao som deles, quando notaram que algo carnavalesco, porém diferente do que estava acostumada a ver estava acontecendo no bairro onde moro, o Nordeste de Amaralina, bairro popular da cidade de Salvador, Bahia. Era um carnaval com trios elétricos como o dos outros circuitos do carnaval da capital? Sim era, mas que em um bairro de população majoritariamente negra com rendimento médio de um salário-mínimo se manifestava de maneiras diversas; o "chão" desse carnaval tinha componentes diferentes e motivações distintas.

Essa percepção de diferenças me levou a observar outros carnavais dentro e fora do Brasil, um em especial tendo me despertado atenção. Trata-se do carnaval de Notting Hill, um festejo que foi criado em condições análogas ao do Nordeste de Amaralina e que sofreu intervenções ao longo do tempo que se repetem atualmente no carnaval do bairro de Salvador. A partir desse ponto iniciarei as reflexões sobre como estas festas se formaram e se mantêm, sobre como elas se assemelham em alguns aspectos, como pontes com a América Latina auxiliam em sua manutenção e sobre os focos de resistência política e filosófica presentes nesses dois carnavais.

Nordeste de Amaralina e Notting Hill: semelhanças e diferenças nos dois lados do Atlântico

Mas existe carnaval em Londres? O que você vai pesquisar exatamente no carnaval de Notting Hill? Será que você vai encontrar de fato as semelhanças que observou estando aqui? Eram as perguntas que me faziam quando dizia que iria à Inglaterra pesquisar carnaval. Também me fazia as mesmas questões e hoje posso responder, ao menos preliminarmente, que esses dois carnavais guardam mais semelhanças entre si do que percebi em minhas primeiras observações e do que pode parecer à primeira vista, levando-se em consideração que carnavais se constroem e mantém de formas distintas, mesmo tendo a princípio o mesmo local de realização, a rua (MIGUÉZ E LOIOLA, 2011).

Nordeste de Amaralina e Notting Hill iniciaram seus movimentos carnavalescos na mesma época: a década de 1950. Em Notting Hill, o carnaval deu início a um movimento de valorização das culturas afro-caribenhas e proteção dessas populações negras que haviam migrado para a Inglaterra, principalmente para ajudar no esforço de reconstrução do país no pós-guerra (ROSE, 2004) e em busca de oportunidades no país que havia invadido e colonizado suas terras de nascimento. Ainda, essas comunidades constantemente em confronto com a polícia local, grupos supremacistas brancos e a administração pública naquele momento (ROSE, 2004), transformaram o carnaval em um período de demonstrações culturais, políticas e reivindicações por direitos para as pessoas pertencentes a esses grupamentos.

Enquanto no Nordeste de Amaralina se iniciava a intensificação do processo de ocupação e posterior urbanização mais recente do bairro. Processo esse desencadeado por um movimento de imigração de populações negras e pobres vindas de locais que foram classificados como "áreas nobres" da cidade de Salvador (CARVALHO e BARRETO, 2007) forçado pela administração pública da época. Essas pessoas foram morar em áreas mais afastadas do atual centro antigo, entre elas a que hoje abriga o bairro. Estas populações procuravam maneiras de se entreter e de ocupar espaços nas ruas da cidade, simbólicos também no imaginário político, social e cultural da época e fundaram os primeiros blocos carnavalescos no local.

Além desse início em épocas próximas e circunstâncias que contêm violações de direitos em suas bases, é importante notar o perfil das pessoas que participaram dos primeiros movimentos culturais e musicais nas localidades. No Nordeste de Amaralina Hildebrando Conceição de Oliveira e Dina de Oyá, ambas pessoas habitantes do bairro e integrantes de outras iniciativas culturais e sociais na região, criaram cordão carnavalesco "O Bem-Amado" descrito por Hildebrando como

"[...] ele era orquestrado também... ele era um cordão carnavalesco, como o cordão Filhos do Mar, Filhos do Fogo dos Bombeiros[1]*...".* Os cordões utilizados como comparação por Hildebrando Conceição guardavam semelhanças com "O Bem-Amado" quanto à instrumentação e participação de trabalhadores, geralmente homens negros e moradores de bairros distantes do centro da capital.

Lançando um olhar para os primeiros tempos de Carnaval em Notting Hill temos Claudia Vera Cumberbatch, conhecida como Claudia Jones, moradora, ativista política e social nascida em Trinidad e Tobago e atuante na localidade de Kensington, região nobre na cidade de Londres que na década de 1950 era moradia de uma numerosa população negra, majoritariamente vinda de países caribenhos que haviam sido colônias inglesas; o carnaval realizado naquele país localizado no Mar do Caribe teria sido uma das inspirações de Cláudia para a criação do festejo. As populações dessa região eram exploradas por agentes imobiliários que cobravam altas taxas e não ofereciam moradia digna e que enfrentavam conflitos raciais, como já mencionado. Entre essas pessoas também estavam algumas vindas de países africanos, também ex-ocupações inglesas. É nessas circunstâncias que Claudia Jones idealiza iniciativas para visibilizar as culturas negras em diáspora existentes naquela região. O primeiro carnaval foi realizado no ano de 1959 em Saint Pancras Town Hall, hoje Candem Town Hall, já que o mês de fevereiro, escolhido para a realização deles, é de clima frio, difícil para realizar atividades ao ar livre em Londres (LA ROSE, 2004; GRANT, 2019). O nome inicialmente dado à festa foi "Caribbean Carnival", um festival onde era possível a negras/os mostrar seus talentos e cultura em resposta aos conflitos ocorridos em anos anteriores entre grupos supremacistas brancos, polícia e comunidades negras.

As atuações dessas três pessoas me remetem à reflexão feita por Paul Gilroy em "O Atlântico Negro" (2012). Lá ele reflete em como performers e suas produções foram/são meios de elaboração e propagação filosófica, estética, de hábitos e políticas para as populações negras na diáspora e impedidas de acessar espaços educacionais. Aqui, embora algumas dessas pessoas não sejam musicistas, mas aglutinadoras culturais, é possível notar que o agenciamento e a reunião promovida por elas concorreu para a propagação do que acontecia em seus bairros ou em suas comunidades, com intenções políticas de ocupação de espaços não somente geográficos, mas culturais e filosóficos em ambos os contextos, numa ofensiva às ideologias vigentes entre a sociedades embranquecidas que

[1] Cordões foram formações carnavalescas acompanhados por conjuntos de percussão que desfilavam nos carnavais de Salvador durante a década de 1950. Filhos do Mar e Filhos do Fogo estão entre as mais famosas desse período.

baseavam/baseiam suas ações restritivas e muitas vezes violentas em construções racistas.

As ações de Hildebrando Conceição, Diana de Oya e Claudia Jones não mobilizavam somente seus lugares, mobilizava pessoas em outras localidades também. Em se tratando do Nordeste de Amaralina pessoas vindas de outras localidades da cidade, tais como Rio Vermelho e Ondina, que na década de 1950 eram habitação de populações negras e pobres, além dos bairros de Santa Cruz e Vale das Pedrinhas, participavam do carnaval no bairro. Em época posterior, quando as escolas de samba dominavam o cenário do carnaval na região e na cidade, trabalhadoras/ores e foliães/ões de outras partes de Salvador e que guardavam ligações com o movimento de escolas de samba iam trabalhar na construção dos desfiles ou se divertir durante ensaios das escolas. Esse movimento acontece também no carnaval atual, já que muitas/os moradoras/ores de outros bairros vão participar da festa. Em Notting Hill, Claudia Jones conseguiu angariar apoio para a realização do carnaval não somente entre a classe artística negra imigrada para a capital inglesa, como também entre moradoras e moradores que passaram a integrar comitês para a realização dos festejos. Também mobilizou governos de países como Gana, Índia, Haiti e Nigéria (LA ROSE, 2004), formando uma comissão internacional para pensar e apoiar o carnaval. Além disso, integrou à organização do carnaval pessoas brancas, a despeito dos episódios de violência que estimularam a criação do festejo.

Na atualidade estes dois carnavais guardam ainda outras similaridades das quais vou tratar no tópico a seguir.

Semelhanças em continuidade

Entre as mudanças surgidas em ambas as festas com o passar dos anos, algumas preservam traços de similaridade entre elas. Uma delas é o uso de caminhões para levar o som pelas ruas que servem de passarela para os desfiles. Em Salvador os trios elétricos que carregam grandes estruturas sonoras e bandas pelas ruas, tendo estes equipamentos origem na "fubica[2]" que carregava Dodô (Adolfo do Nascimento), Osmar (Osmar Macedo), Temistócles e seus paus elétricos pelas ruas da cidade. Os trios elétricos chegaram ao Nordeste de Amaralina menores e com estruturas sonoras mais simples, adaptados ao tamanho das ruas onde circulam e às possibilidades econômicas das/os organizadoras/ores dos blocos do bairro.

[2] Nome dado a um veículo da marca Ford que foi modificado para acomodar um sistema de som alto-falantes e desfilar pelas ruas do atual centro antigo de Salvador (REBOUÇAS, 2008).

No carnaval de Notting Hill, os caminhões são utilizados para os desfiles das estruturas sonoras que animam grupos de pessoas organizados de maneira semelhante aos blocos de carnaval de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, para citar alguns exemplos, pelas ruas da festa. Fotos encontradas em textos jornalísticos relativos ao histórico dos festejos levam a crer que têm como inspirações as primeiras estruturas usadas como palco para as *steel bands*[3] que pareciam ser empurrados pelas pessoas pelas ruas de South Kensington (LUBIAN, 2019).

A participação das crianças nestes dois carnavais é também notória, sobretudo se pensarmos que carnaval e crianças não estão comumente associados. A participação delas é ativa durante as duas festividades, como dão conta relatos históricos sobre o carnaval que acontece na capital inglesa. Lá, na década de 1960, após a morte de Claudia Jones, precursora na realização dos carnavais em Notting Hill, Rhaunie Laslett fundou, com a ajuda de outras lideranças locais, uma escola multicultural em South Kensington, bairro onde está localizado Notting Hill. Após esta iniciativa idealizou um evento para as crianças que acolhesse também as/os moradoras/ores adultas/os imigrantes caribenhas/os e suas/seus descendentes (LUBIAN, 2019), inaugurando assim uma nova fase nos festejos na localidade. Participaram também *steelbands*, outras formações musicais, dançarinas/os e a comunidade artística da região. Atualmente, o carnaval de Notting Hill mantém um dia de evento voltado para as crianças e suas famílias quando elas desfilam em blocos ao som de equipamentos sonoros, algumas fantasiadas e/ou executando coreografias.

Já no carnaval do Nordeste de Amaralina, blocos infantis, ou que contam com elas entre a maior parte de suas/seus integrantes desfilam durante todos os dias de festa. Além disso, elas podem ser vistas desfilando com seus pais em blocos voltados para o público adulto e pelas ruas onde a circulação dos carros é interrompida no período carnavalesco, brincando entre si ou com outras pessoas que participam da festa. É importante ressaltar que o carnaval do Nordeste de Amaralina ganhou uma outra dimensão quando, após o término do projeto Carnaval nos Bairros, organizado pela prefeitura da cidade durante os anos 1990, Marivaldo Nascimento da Cruz, conhecido entre as pessoas que habitam a localidade como Pichito, tomou a iniciativa de criar um bloco infantil para desfilar em um dia de carnaval pelas ruas do bairro. A criação do bloco atendeu aos pedidos de moradoras/ores que não viam alternativa de diversão para as crianças nem nos dias carnavalescos nem fora deles.

[3] Conjunto percussivo composto de instrumentos fabricados de metal (geralmente aço) popular em Trinidad e Tobago.

Marivaldo Nascimento da Cruz reflete ainda que crianças geralmente não vão sozinhas a festas, levando junto as/os adultas/os, o que ao fim ajudou a mobilizar a iniciativa carnavalesca no bairro. Pondero que, guardadas as circunstâncias de cada festa e as regiões de realização, talvez esta também tenha sido a percepção de Rhaunie Laslett ao incluir as crianças no carnaval realizado em Notting Hill, enxergando assim como Claudia Jones ao iniciar o movimento, a festa como uma oportunidade de enfrentamento para as populações negras habitantes da região de Kensington, em Londres.

Música, política e corpo: instrumentos de resistências amefricanas

Falar de corpos negros é falar também sobre meu corpo. É pensar, a partir dele, também sobre todas as histórias que os constituem, todas as experiências vividas, os sons que os atravessam e como o entrelaçar desses ajuda a constituir histórias coletivas. É também perceber que se em uma pessoa cabe uma existência de múltiplas outras é de se imaginar que em um conjunto populacional caibam muitas mais e que seus modos de estar no mundo são construídos a partir de diversidades, de adversidades, consonâncias e dissonâncias.

O que primeiro me chamou atenção no carnaval de Notting Hill, antes mesmo de experienciar a ida até ele, foi a maneira como ele era apresentado em algumas transmissões televisivas às quais tive acesso através do YouTube, realizadas nos anos de 2017 e 2018. Nelas, lembrando o que acontece no carnaval em Salvador, a festa é apresentada como tempo de “paquera" e “curtição”. Nada de novo, se ao chegar lá não percebesse que os discursos corporais e musicais captados pelas transmissões negligenciavam fatos que vão além disso. Bandeiras de países caribenhos, performances corporais de feminilidade e masculinidade conectadas aos sons e letras de rap, *afro bashment*[4], e *rhythm and blues* me trouxeram as lembranças do que vejo no carnaval da minha cidade, mas muito particularmente do que vejo no carnaval do Nordeste de Amaralina, onde não se vêm bandeiras brasileiras ou do estado da Bahia, mas onde o corpo também assume um lugar de luta política e cultural ao som do samba, do estilo de pagode denominado baiano e outros estilos correlatos.

Como corpo não é vivido ou pensado somente nos momentos carnavalescos, se pode perceber que, em um olhar generalizante partindo do pensamento branco sobre os corpos negros, a dança e/ou outros movimentos e capacidades corporais desses são classificadas geralmente como

[4] Gênero musical produzido por pessoas negras no Reino Unido, tem como uma de suas origens a mistura entre dois outros gêneros executados frequentemente em festas no país, o *funk* e o *drill.* É conhecido também como *afro trap, afro swing* ou *afro hop.*

hiperssexualizadas, intimidadoras ou portadoras de algum poder extra-humano, sobretudo quando se conecta o corpo negro à força física para realizar trabalhos que exijam esforço ou nos esportes (BOAKEY, 2019). E somente isso. Corpos sem mente. No discurso branco, o conjunto de movimentos que o corpo de uma pessoa negra produz não seria capaz de refletir políticas, pensamentos, questionamentos, modos de viver, reivindicações, já que produzi-los não seria próprio de nossa condição. Algo que Franz Fanon (2008) e Michael Trouillot (2016) pontua que acontece a partir das reduções feitas no seio dos sistemas escravocrata, racializador e colonial embasadas na dificuldade de alcance, compreensão e no desconhecimento por parte das populações brancas das experiências e epistemologias produzidas a partir delas por parte das populações negras.

Essa dificuldade de compreensão, alcance e de conhecimento produz, como lembra Lélia Gonzalez (1988) a "[...] denegação de nossa ladinoamefricanidade [...]" (1988, pág. 69) provocando esforços de desvalorização e apagamento dessas expressões das vistas de quem e de onde quer que seja. Assim, sobre os gêneros musicais que embalam corpos negros e produzidos por pessoas negras, difundidos por elas e que também são performados durante esses dois carnavais são produzidos discursos que levam à percepção de menor importância, pouco merecedores de maiores atenções.

Pagode, rap e *afro bashment* alguns desses gêneros executados durante os dois carnavais, têm em comum serem advindos da cultura negra da extensão dos dois lados da costa Atlântica, serem percebidos como musicalidades periféricas em consequência disso e terem suas existências conectadas com suas expressões de dança, uns não existem sem as outras. Estas em muitos momentos geram discussões por serem vistas e representadas através de estereótipos relacionados, notadamente aqueles relacionados a gênero e sexualidade. Algumas análises, por exemplo, concentram essas performances no que denomina Lélia Gonzalez (1988) citando Sigmund Freud em um objeto parcial: os quadris ou bunda, vocábulo de origem africana derivado do quimbundo *mbunda*, que também é, ainda segundo Lélia Gonzalez uma das línguas faladas pelos *bundo*s, povo de origem banto da região que atualmente abriga Angola. Essas percepções parciais muitas vezes deixam para trás o complexo das experiências corpóreo musicais produzidas pelas populações na Améfrica Ladina ou que mesmo não estando geograficamente nela produzem partindo de vivências nessa parte do globo.

Além disso, os gêneros musicais citados são meio de expressão para parte significativa das juventudes negras em ambos os locais em detrimento do samba, e calipso, dois gêneros também tradicionais nestes dois carnavais. Sobre esse aspecto, Glaci Lopes Costa da Silva, moradora e foliã

do carnaval do Nordeste de Amaralina, pontua que *"[...] aqui ou tem muito adulto ou tem muito adolescente, né?! O adolescente não pensa muito em samba, ele pensa mais em pagode. Então, não sei se você observou, nos blocos de samba sempre sai as mesmas pessoas"*, fazendo conexões diretas entre os gêneros musicais e escolhas ligadas à fatores geracionais no bairro. Ela reflete ainda que essas preferências transcendem o período carnavalesco se convertendo em possíveis marcadores sonoros geracionais na região.

Já em Notting Hill, Michael La Rose (2004) se refere à pouca atenção dada atualmente durante o carnaval a gêneros como calipso e soca, tradicionais gêneros caribenhos e nos festejos carnavalescos da localidade, além de presentes desde seus primeiros tempos. Segundo ele, calipso e soca teriam sido substituídos e/ou incorporados pelo *afro bashment* e rap, entre outros, à festa de forma a adequar o ambiente sonoro do carnaval ao gosto das/os mais jovens. Li também sobre o incômodo gerado em pais, avós e tias/os com chegada e tomada de espaços por esses gêneros no carnaval de Notting Hill. As e os mais jovens costumam dançar e cantar canções desses gêneros musicais enrolados em bandeiras e outros símbolos nacionais dos países onde seus pais, avós e avôs ou elas/eles mesmo nasceram. Operadoras/ores das aparelhagens de som falam as nacionalidades das/os compositoras/ores e cantoras/ores nos microfones enquanto as músicas tocam. Essas manifestações transformam a área em território do Caribe encravado em Londres, ainda que de modo temporário.

Estas escolhas que parecem ser principalmente geracionais à primeira vista podem também ser guiadas por questões mercadológicas. O apelo que gêneros musicais como os citados têm junto à juventude faz com que o movimento do mercado de entretenimento se volte para eles, em alguns momentos os emoldurando com o "[...] véu ideológico do branqueamento [...] (GONZALEZ, 1988, pág. 70). Clebemilton Nascimento (2012) e Michael La Rose (2014) demonstram a constante presença de pagode, rap, *afro bashment* nas rádios, televisões, em materiais de jornais e revistas. Programas locais em Salvador costumam levar atrações do cenário do pagode com frequência, bandas que em sua maioria são compostas por jovens vindos de bairros populares, como o Nordeste de Amaralina. Em Londres, Yomi Adegoke (2019) em material publicado pelo Jornal The Guardian traz depoimentos de artistas da cena "Black" britânica que atestam o crescimento do *afro bashment* nesta cena. Refletindo embasada nas discussões realizadas por mim em minha dissertação sobre os jazes, jazz-bands atuantes em Salvador no início do século XX e que tinham atuando nelas muitas/os musicistas negras/os, pontuo que em alguns momentos o que pode guiar as escolhas musicais é

justamente a influência que elas podem ter junto ao público de determinado local/evento e também a influência que o público pode exercer na realização e manutenção de festas como as duas em questão neste texto.

Voltando aos corpos, julgo ser importante as discussões que refletem sobre como uma parte do conjunto de letras e sonoridades que fazem parte desses gêneros musicais, geralmente produzidas por homens negros, traz em seu bojo figuras estereotipadas do que é ser mulher, sobre o uso que a eles é permitido fazer dos nossos corpos; ainda as que problematizam a construção desse discurso como, entre outras possiblidades, um esforço de dominação sobre o corpo da mulher, transferindo e fazendo-as sofrer as mesmas subjugações sofridas por eles dentro do sistema ainda baseado na colonialidade em que vivemos (ANZALDUA, 2000; 2005). Importante que se considere ainda neste quesito, que homens são vistos com muito mais frequência entre musicistas, dançarinos e cantores do que mulheres entre os grupos musicais que executam os pagodes, raps ou *afrobashments* nos carnavais e fora deles e o que essa presença escassa pode produzir nos discursos veiculados através deles.

Reflexões finais

As histórias de surgimento e manutenção do carnaval do Nordeste de Amaralina e de Notting Hill, em fins da década de 1950 trazem singularidades e similaridades. A chegada das populações majoritariamente negras e pobres nessas localidades – sejam vindas de ex-colônias britânicas caribenhas para auxiliar nos esforços de reconstrução da Inglaterra no pós-guerra, sejam vindas de áreas da cidade de Salvador que foram consideradas nobres; ambas vivendo processos de mudança, muitas vezes forçada – produziu a ocupação desses espaços com sonoridades carregadas de políticas, filosofias e vivencias construídas no que nos habituamos a chamar de América Latina.

As semelhanças apresentadas, desde a presença de caminhões e trios elétricos, passando pelo lugar importante dado às crianças, até o modo como gêneros musicais ligados a construções estético, sonoras e filosóficas negras são apresentados nesses carnavais, apresenta a marca de choques e entrelaçamentos culturais, políticos, de gênero, geracionais e raciais que irmanam os povos ladinos. Choques e entrelaçamentos esses que se apresentam mesmo em experiências deslocadas no tempo e espaço geográfico.

Referências

ADEGOKE, Yomi. *Grime, Afro bashment, drill ... how black British music became more fertile than ever*. Disponível em: https://www.theguardian.com/music/2018/jun/01/grime-afro-bashment-drill-how-black-british-music-became-more-fertile-than-ever, acesso em: 26 de novembro de 2019.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, págs. 229-236 ano 8, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106, acesso em: 27 de novembro de 2019.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas,* Florianópolis, vol. 13, nº 3, págs. 704-19, 2005.

BOAKYE, Jeffrey. *Black, listed: black british culture explored*. London: Diologue Books, 2019.
CARVALHO, Inaiá Maria Moreira e BARRETO, Vanda Sá. Segregação residencial, condição social e raça em Salvador. *Cadernos Metrópole*, nº 18, págs. 251-273, 2º semestre de 2007.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. MOREIRA, Cid Knipel (trad.). São Paulo: 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política da amefricanidade. *Revista TB*, jan-jun, 92/93, págs. 47-68, 1988

GRANT, Marcia. Claudia Jones. *BIM 360 Magazine*, Sugar Media and Marketing, outubro de 2019, págs. 50-51.

LA ROSE, Michael. 40 Yard of the Notting Hill carnival: an assement of the history and the future. *Soca News Notting Hill Carnival edition*, agosto de 2004.

LOPES, A.R.M. *"Tudo nosso, nada deles": a importância do pagode baiano na construção da identidade musical de crianças no Engenho Velho de Brotas - Salvador*. Salvador, 2015. 218f. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LORI, Alessandra e VENEGEROLES, Adailton. Carnaval e lugar de criança? Saiba que cuidados tomar. *A Tarde Online*, março de 2019. Disponível em: http://atarde.uol.com.br/carnaval/noticias/2039647-carnaval-e-lugar-de-crianca-saiba-quais-cuidados-tomar, acesso em 22de janeiro de 2020.

LUBIAN, Rhian. History of Notting Hill Carnival and how it became such a massive event. *Daily Mirror*, 24 de agosto de 2019. Disponível em: https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/history-notting-hill-carnival-how-18992408, acesso em 14 de novembro de 2019.

MIGUEZ, Paulo e LOIOLA, Elisabeth. A economia do Carnaval da Bahia. *Bahia: análises e dados*, vol. 21, nº 02, Salvador, págs. 285-299, 2011.

NASCIMENTO, Clebemilton, *Pagode baiano: entrelaçando sons, corpos e letras*. Salvador: EDUFBA, 2012.

REBOUÇAS, Danile. Conheça a história da evolução do trio elétrico. *A Tarde online: entretenimento, Carnaval 2014*, 16 de janeiro de 2008. Disponível em: https://atarde.uol.com.br/carnaval/2014/noticias/1241599-conheca-a-historia-da-evolucao-do-trio-eletrico, acesso em: 17 de agosto de 2021.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica. Dissertação, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Entrevista de Glaci Lopes Costa da Silva. 2019. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

Silva, Laurisabel Maria de Ana da. Entrevista de Hildebrando Conceição de Oliveira 2018. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Entrevista de Marivaldo Nascimento da Cruz 2017. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

TAVARES, M.T.G. Infância(s) em periferias urbanas: o direito à cidade e a formação das professoras da infância numa escola de educação infantil. *RevistAleph*, nº 22, 2014, págs. 33-49, ano 10.

TELEGHRAPH TRAVEL. Notting Hill Carnival 2019: dates, times and parade route for the London Street party. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/united-kingdom/england/london/articles/when-notting-hill-carnival-2019-guide-parade-route-times-london/, acesso em 10 de outubro de 2019.

TROUILLOT, Michael. *Silenciando o passado: poder e a produção da história.* NASCIMENTO, Sebastião (trad.). Curitiba: Huya, 2016.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. KREMMER, Marie-Anne (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O PAI DO PRAZER E FILHO DA DOR: A TRAJETÓRIA DE CRIAÇÃO DO SAMBA CARIOCA

GT 03 | Caminhos da Améfrica Ladina: reflexões sobre músicas, performances e danças afro-diaspóricas, latinoamericanas e caribenha

Maria Luiza Monteiro Abreu Seabra (UFRJ)
mluizaseabra@ufrj.br

Resumo: Este artigo é proveniente da monografia para conclusão do curso a nível médio e técnico da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio- FIOCRUZ. Assim, sendo resultado de uma pesquisa qualitativa e explicativa, baseada em uma análise bibliográfica, teve por objetivo principal analisar o processo de criação e transformação do samba como gênero musical. Diante disso, o objetivo foi alcançado, mais especificamente, em duas etapas: partindo do final do século XIX, com o cenário do pós abolição da escravatura e início da república, continuado pelas duas primeiras décadas do século XX. Podendo pontuar melhor assim, elementos cotidianos da cidade do Rio de Janeiro e suas crescentes expressões culturais urbanas, desde as festas no reduto baiano do bairro da Cidade Nova, até o primeiro registro gravado como "samba". No momento posterior, a análise prossegue a partir do cenário político e cultural dos anos 1930 e sua relação concomitante com o processo de transformação no estilo do samba. Juntamente a isso, foram feitos debates sobre as características musicais dos dois estilos, as "origens do samba" e os detalhes da relação com o panorama nacional.
Palavras-chave: Samba; Música Popular Brasileira; Cultura Popular

The father of pleasure and son of pain: The trajectory of creation of carioca samba

Abstract: This article comes from the monograph to complete the course at the middle and technical level of the Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio- FIOCRUZ. Thus, being the result of a qualitative and explanatory research, based on bibliographic analysis, the main objective was to analyze the process of creation and transformation of samba as a musical genre. Therefore, the objective was achieved, more specifically, in two stages: starting from the end of the 19th century, with the scenario of the post-abolition of slavery and the beginning of the republic, continued for the first two decades of the twentieth century. Being able to score better in this way, everyday elements of the city of Rio de Janeiro and its growing urban cultural expressions, from the parties in the Bahian stronghold of the Cidade Nova neighborhood, to the first record recorded as "samba". At the later moment, the analysis continues from the political and cultural scenario of the 1930s and its concomitant relationship with the process of transformation in the style of samba. Along with this, debates were held about the musical characteristics of the two styles, the "origins of samba" and the details of the relationship with the national panorama.
Keywords: Samba; Brazilian Popular Music; Popular culture.

Cidade maravilhosa?: Primeira república e o trabalhador “livre”

A transição do trabalho escravo para o trabalho livre no Brasil colocou a burguesia da época diante da necessidade de adequar a sua visão de mundo às transformações socioeconômicas que estavam em andamento. Com o início da Primeira República e o fim da escravidão, a classe dominante não poderia mais garantir o suprimento de força de trabalho, ou seja, precisava-se de medidas que obrigassem o indivíduo ao trabalho. Questão essa que só podia ser resolvida através de uma reformulação de conceitos, cujos valores que iriam constituir uma nova ética do trabalho precisavam estar despidos de seu caráter infame e degenerante característico de uma sociedade escravista, assumindo uma nova roupagem que lhe desse um caráter positivo. O intuito então era, não só "reeducar" a massa de negros egressos da escravidão, mas também estabelecer uma política eficaz de controle social deles. Não era suficiente apenas o elogio do trabalho, mas a desonra do não-trabalho pela chamada "invenção da noção do ócio", encarado como uma ameaça à ordem para a qual o trabalho era a lei suprema da sociedade e lhe servia como remédio. Este seria como o veículo necessário para impulsionar o Brasil no sentido do "novo", da "civilização", isto é, no sentido da modernidade e da construção de uma ordem social burguesa (CHALHOUB, 2012)

A miscigenação já era também uma preocupação da classe dominante nesse momento, que através de um olhar racista e escravocrata, via no povo negro uma “ameaça racial”. A sociedade brasileira do final do século XIX era etnicamente produto das violências aos povos indígenas e, principalmente, da colonização e escravidão dos africanos. E sob tal olhar, a mestiçagem não podendo ser mistura positiva, era condenada. A partir dessa lógica, a burguesia pensou a política imigratória e insistiu na importação de trabalhadores europeus, idealizando assim o imigrante como ferramenta de civilização cultural e racialmente regeneradora, e visando o desaparecimento do elemento negro através da "salvação" pelo sangue europeu, isto é, branqueando a população brasileira. Com isso, desvaloriza-se o trabalhador nacional, reforçando a tendência dos ex-escravizados se tornarem força de trabalho excedente ao constituírem uma massa de trabalhadores como reserva e substituíveis, colocados à margem desse processo de mobilidade social, impossibilitados de competir nesse processo de modernização na área do trabalho na crescente estrutura econômica urbana, impiedosamente como força de trabalho desqualificada (MOURA, 1995; MUNANGA, 1999).

De modo mais geral, sabe-se que a abolição da escravatura e a imigração europeia em massa foram dois processos que, gradualmente, forjaram o que entende-se como "trabalhador livre" — o

"livre" é da propriedade dos meios de produção, desprovido, que deveria submeter sua força de trabalho ao assalariamento — figura essencial do período do capitalismo em formação. Isso tudo alimentou e se sustentou pelo estatuto da suposta cientificidade das teorias raciais preconceituosas e discriminatórias, denominada posteriormente como corrente do "racismo científico". A noção sobre a mestiçagem, cujo uso é ao mesmo tempo científico e do senso comum, parte de um fenômeno biológico para discussão ideológica. Portanto, os debates mobilizando a intelectualidade brasileira no final do século XIX e começo do XX, interessados em formar alguma interpretação do país e sua composição étnica, eram fortemente racistas. (MUNANGA, 1999; CHALHOUB, 2012).

Desde a segunda metade do século XIX, que o Brasil vê acentuar o fluxo migratório partindo para o mesmo sentido. O deslocamento em massa acompanha a mudança do eixo econômico do país para a região Centro-sul devido às atividades abrangidas pelo complexo cafeeiro, assim, com essa região crescendo em urbanização, produção industrial, fluxo de mercadorias e economia, crescia também naquela região, mais especificamente no Rio de Janeiro e São Paulo, as oportunidades de trabalho para o conjunto de ex-escravizados, logo trabalhadores livres, compondo em maioria a crescente e diversa classe trabalhadora da época. Grande parte desses recém-chegados no Rio, vieram transportados da Bahia, principalmente de sua capital, Salvador, que por ser uma grande cidade-porto recebeu uma enorme quantidade de africanos ainda na época do tráfico transatlântico, e nesse momento alimentava com força de trabalho muitos outros lugares do país. É fundada praticamente uma pequena “diáspora baiana” no Rio de Janeiro, se alojando aos poucos na região portuária da cidade, onde a moradia era mais acessível. (FAUSTO, 2006; CHALHOUB, 2012; MOURA, 1995).

Em grande consonância com Barata (2002) quando diz que cada um dos ambientes diversos da cidade comunica uma forma particular de sentir, pensar e atuar no mundo, que acontecem para além da superficialidade do espaço físico. Assim, a partir da investigação do espaço, pode-se compreender as formas e as motivações pelas quais os sujeitos atribuem sentidos e significados à vida. A cidade é um documento e deve ser lida. Portanto, aos poucos, a região portuária da cidade ficou conhecida como o berço negro da cultura popular urbana carioca, a posteriormente chamada “Pequena África”. Infelizmente sem muitos registros historiográficos, o reduto baiano da região portuária se impôs: com seus hábitos, costumes e valores, agregando-os ao cotidiano carioca. Com uma lógica de organização familiar diferente dos padrões europeus almejados, quase tudo funcionava ao redor do trabalho das mulheres, responsáveis pelo sustento financeiro e o cuidado doméstico.

Assim foi tecendo-se uma rede de sociabilidade de muita união e solidariedade entre essas pessoas. Era um ponto de acolhimento para resistir à vida conturbada na cidade (VELLOSO, 1990; MOURA,1995).

O centro do Rio de Janeiro era uma junção de elementos diversos como comércios, pequenas indústrias, casas de pessoas muito ricas ao lado das mais pobres, e dessa forma ainda era considerado obsoleto para as funções exigidas pela modernidade. Assim, na primeira década do século XX, acontecia as reformas urbanísticas no centro do Rio durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906). Com essas reformas e sob a ideia de limpeza do centro da cidade, os cortiços foram destruídos e a parcela da população que os ocupava foi expulsa, precisando buscar outras regiões para se abrigar. Portanto, a grande reforma projetada por Pereira Passos, demonstra de forma muito marcada, quais são os interesses — os burgueses — defendidos pelo Estado. Sempre na tentativa de aproximar o Rio à modernidade europeia, embora na prática, isso acontecesse de forma bastante artificial. Assim, "se é verdade que a burguesia sonhava em 'criar um mundo à sua própria imagem', também é verdade que acabou tendo de se contentar com uma imagem, no mínimo, bastante imperfeita." (CHALHOUB, 2012, p. 253; VELLOSO, 1990; MOURA, 1995; VIANNA, 1995).

O universo do samba

A comunidade baiana também foi expulsa por causa das obras no cais do porto. Assim, essas pessoas passaram a habitar predominantemente o bairro da Cidade Nova, próximo à região, mas mais afastado das grandes ruas do centro da cidade. Já superpovoada por abrigar muitas pessoas pobres que não tinham para onde ir depois das obras, o bairro, mais especificamente a Praça Onze, se tornou ponto de encontro de grupos muito diversos e suas formas de cultura. As casas das tias baianas ficaram muito conhecidas pelas festas que promoviam, com muita comida, bebida e música, também realizadas sob o pretexto religioso. Essas festas eram uma grande expressão do lazer popular da época, elemento muito representativo desse cenário, e não por coincidência, sempre havia uma previsível contrapartida: a repressão policial. Havia muita atenção da polícia, principalmente, às reuniões dos negros, por estarem ligadas ao candomblé. Segundo relatos de João da Baiana, sua mãe, Tia Perciliana, promovia muitas festas também, assim, "era preciso ir até a chefatura e explicar que ia

haver um samba, um baile, uma festa enfim". (Donga et al., *As vozes desassombradas*, p.51-2 apud SANDRONI, 2012 p.103; MOURA, 1995; VELLOSO, 1990).

Como percebido no depoimento de João da Baiana, as reuniões de lazer nas residências baianas também eram chamadas de "sambas". A palavra era muito usada como sinônimo de "baile popular", não pelo sentido coreográfico apenas, mas sim por festas em que danças, música, bebidas, comidas e interações íntimas não podiam ser concebidas separadamente. Essa discussão da etimologia da palavra "samba" tem sido importante e recorrente. Na *Enciclopédia de música brasileira* (EMB), no verbete "samba", a palavra é derivada "do quimbundo[1] *semba*", que significaria "umbigada", um movimento coreográfico. As palavras "samba" ou "batuque" eram como sinônimos ao se referir a essas danças de forma genérica, também ao se tratar de festas populares, muito ao serem vistas de forma preconceituosa e indistinta pelo universo exterior ao dos negros. Os mesmos "batuques" ligados às danças de umbigada, que segundo Sandroni (2012), são, no Brasil, consideradas de domínio "folclórico"[2], que tem relação direta com o que é mais "tradicional" da cultura afro-brasileira (SANDRONI, 2012).

Entretanto, em conformidade com Ortiz (1986), o folclore definido como um saber "tradicional" das classes dominadas das nações civilizadas, provocaria de imediato, equivocadamente, associá-lo ao "atraso". Dessa forma, a tradição é colocada hegemonicamente como categoria do passado, além de que, ao falar de "progresso" dentro de uma busca pela modernidade, seria parte do processo desagregá-la. Portanto, na realidade, não é como se houvesse uma ruptura absoluta entre passado (tradição) e presente (movimento), como se, de alguma forma, o "movimento" estivesse sob anulação da influência da "tradição" em suas definições, em qualquer grau que seja (DANTAS, 2004).

Com isso, concordando com E.P THOMPSON:

> Cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa [...] assume a forma de um sistema (1998, p.17)

[1] Nome de uma língua do grupo banto, falada em Angola.

[2]Ver Cultura brasileira e identidade nacional de Renato Ortiz (1986 p.69- 74)

Essa "pressão imperiosa" é tão efetiva em seu propósito, que qualquer herança cultural africana existe em permanente estado de confronto com o sistema dominante, configurado historicamente, para negar seus fundamentos e degradar suas estruturas. E ao "assumir um sistema" é omitida a realidade histórica de que as culturas africanas precisaram se impor — dentro do contexto brasileiro — e ainda assim, na condição de cultura perseguida e povo marginalizado, conquistaram certo lugar. De forma geral, sob essa lógica, ela pode ser incorporada à cultura dominante pela aculturação, contanto que, na estrutura social, continue sendo elementos de cultura "folclórica", do "primitivismo" ou "agregados suplementares" à cultura dominante. Um dos maiores obstáculos das expressões culturais africanas é o de se afirmarem na integridade de seus valores, como quem diz: "Ser fiel às origens é um ponto de partida, não um retorno ao passado quietista ou a tradição petrificada." (NASCIMENTO, 1980, p.132; MOURA, 1988)

Nas festas de residências baianas na Cidade Nova, havia na divisão de cômodos um simbolismo, que explicita na prática, um cenário complexo de convivência entre diferentes práticas culturais. Sandroni (2012) reúne relatos de frequentadores da época como João da Baiana, Carmem do Xibuca, Pixinguinha e Donga, todos mencionam em comum que: na sala de visitas acontecia um baile mais "civilizado", segundo Pixinguinha (MOURA, 1995, p.83); na sala de jantar, um samba *partido alto* [3] e a *batucada*[4] no terreiro, ainda dentro da casa, nos fundos. De toda forma, não é como se a separação entre a sala de visitas e a sala de jantar fosse completa, como se cada ilustre visitante pudesse surpreender-se ou chocar-se com o que passava no outro cômodo. Essa polarização de ambientes não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira exercendo função de filtro, onde alguns comportamentos e práticas podiam ser ou não tolerados ao variar de seu público. Assim, sabendo da presença de membros da burguesia nas rodas de samba, as separações também exerciam função de censura. (SANDRONI, 2012)

Ao final de 1916, Donga registrou uma composição na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro cuja indicação de gênero era "samba carnavalesco". A canção se chamava "Pelo telefone" e a história de sua composição é um dos assuntos mais polêmicos que circundam a música brasileira. Foi o grande sucesso do carnaval de 1917, tido como o primeiro samba a ser gravado e fazendo com que o termo

[3] Expressão usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico, "verdadeiro" do samba (SANDRONI, 2012).
[4] Neste contexto faz referência a um jogo de destreza corporal, variante da capoeira, semelhante ao samba de umbigada onde a umbigada era substituída pela pernada (SANDRONI, 2012)

"samba" ficasse muito mais conhecido. Entretanto, este repertório devia sofrer diversas mediações no que ele era até então, isto é, era preciso moldar esses elementos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época. A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos dão destaque ao indivíduo, abrindo mão de seus laços com o campo social como um todo integrado. A polêmica de "Pelo Telefone" girou em torno da mudança caracterizante que o samba sofre ao ser registrado em letra fixa. Assim, como as melodias eram cantadas em improviso coletivo da letra durante as festas, quando Donga registrou a canção, outras pessoas presentes na festa que teria gerado a composição, reivindicaram sua autoria também, apontando, inclusive, outras possibilidades de letra (MOURA, 1995; SODRÉ, 1998; SANDRONI, 2012).

Os anos 30: "O sorriso do velhinho faz a gente trabalhar"[5]

Os anos 1930 foram agitados. De acordo com o pensamento de Boris Fausto (2006), a partir de 1930 houve uma troca de fração burguesa de poder sem que houvesse grandes rupturas, onde a fração da burguesia industrial ascendia a maior foco. A posse de Vargas na presidência marca o fim da Primeira República e o início de novos tempos, ainda mal definidos àquela altura. É criada uma nova relação com o Estado após 1930. A irradiação de poder agora acontecia no sentido que partia do centro para a periferia e não mais ao contrário. Paralelamente, mas nem um pouco desvinculado, há uma busca por parte da classe dominante e do próprio Estado, por consolidar o próprio desenvolvimento social e novos caminhos na orientação política e identitária do Brasil. As teorias raciais do fim do século XIX teriam se tornado obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade impunha outro tipo de interpretação. Justamente nesse cenário, o escritor Gilberto Freyre fez seu aparecimento para atender essa demanda com o clássico Casa grande e senzala, de 1933, que retoma a temática racial como chave para uma nova identidade para o Brasil, corroborando para a discussão de outra concepção de mestiço e forjando sutilmente o mito da "democracia racial", isto é: como se no Brasil não houvesse barreiras, nem preconceito, pois todos teriam uma origem comum. Essa ideia exaltava esse olhar de convivência harmoniosa entre os indivíduos, as camadas sociais e grupos

[5] Trecho da marchinha carnavalesca de Haroldo Lobo e Marino Pinto, interpretada por Francisco Alves em 1950, em prol da campanha de Getúlio Vargas.

étnicos, e era útil à classe dominante como forma de mascarar as desigualdades, assim preservando-as. (FERNANDES, 1989; VIANNA, 1995; MUNANGA, 1999; FAUSTO, 2006).

A política trabalhista do Estado Novo deve ser vista, principalmente, pela formulação da imagem de Getúlio Vargas como protetor dos trabalhadores. Educar o trabalhador livre, transformá-lo e mantê-lo "homem novo", exigia o controle do seu corpo e mente, eram necessárias estratégias de controle para que pudesse ser "captado pelos sentidos" (DANTAS, 2004, p.57). Em 1939, o Estado Novo criou o famoso DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda, rigorosamente ligado ao presidente da república, que nomeava seus principais dirigentes. O DIP adotou medidas muito extensas, restringindo a entrada na imprensa de "publicações nocivas" à reputação, à cultura e aos interesses da ordem do país, incluindo o controle do cinema, rádio, teatro, imprensa, literatura social e política, mas principalmente da produção musical. (FAUSTO, 2006; SILVA, 2008)

Havia no senso comum, na imprensa carioca e nas próprias letras das canções, uma direta associação entre o samba e a figura do malandro[6]. Este que se define, principalmente ainda que superficial, em sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível. Tal identidade, que ficou mais expressiva nos anos 1920 e início dos 30, é concomitante à mudança de estilo acontecida no samba e indispensável para sua caracterização. Claudia Matos pontua: “a noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 1920. A associação é simultânea ao processo de derivação do samba para sua versão rítmica ‘moderna’, aquela que se divulgou a partir dos fins da década de 1920 [...]” (Matos, *Acertei no milhar,* p.39 apud SANDRONI, 2012, p.161)

"Eu sou o samba"[7]

Ao final da década de 1920, supostamente existiam no Rio de Janeiro dois tipos diferentes de samba. O primeiro tipo é associado à região portuária, às tias baianas e aos compositores desse meio como Donga, João da Baiana, Sinhô e Pixinguinha. O segundo tipo é associado ao bairro do Estácio de Sá e aos compositores que ali viviam ou circulavam. Na literatura sobre o samba, quase não há

[6] "[...] aquela conversa mal comportada e marota que já vinha há algum tempo suscitando reações de desagrado por parte dos setores da imprensa, autoridades e mesmo alguns sambistas, deveria ser decididamente proscrita da cena cultural. Incentiva-se os compositores a louvar os méritos e as recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que se interditam e censuram os casos e façanhas do malandro". (MATOS, Acertei no milhar, cit., p. 14. apud SILVA, 2008, p.49)

[7] Trecho de samba composto por Zé Kéti, em 1952, chamado "A voz do morro".

nenhuma descrição detalhada das características musicais dos dois tipos. A diferença é tida, quase em consenso, como reconhecida "de ouvido". Comparar auditivamente, é, de fato, a forma mais explícita de perceber essas diferenças musicais, mas não se trata aqui, no entanto, de uma diferença simples, como as que podem existir entre dois compositores ou variedades de subgêneros. Trata-se de uma diferença substancial, que coloca em pauta "a verdade do samba", uma disputa sobre sua definição mais íntima. Vianna (1995) também levantando a descontinuidade na história do samba, decide encará-la sob outro aspecto: propõe que a mudança de estilo representa momentos diferentes da relação dos sambistas com membros da classe dominante (SANDRONI, 2012; VIANNA, 1995).

Primeiro, os sambistas foram reprimidos e o samba limitado às camadas populares, justo em um momento em que o samba era indissociavelmente ligado à figura do malandro. Por isso, o samba, enquanto gênero afro-brasileiro, não surpreende por ser reprimido quando era associado à vadiagem, precisamente no processo de transição do trabalho escravo ao trabalho livre e consolidação de uma ética do trabalho. Mesmo sob repressão era, na verdade, uma relação ambígua que em alguns momentos havia o olhar vigilante do chefe da polícia, do mesmo modo que despertava a fascinação de um público cujas posses lhe permitiam ter um piano em casa e comprar partituras.[8] À vista disso, no segundo momento da relação proposta por Vianna, o samba conquistou o carnaval e as rádios, não só como cultura legítima, mas exaltada enquanto símbolo máximo da cultura brasileira para a ótica estrangeira. Aí surge o que o autor chama de o "mistério do samba": o samba passou de ritmo maldito à música nacional e, definitivamente, a literatura sobre o samba não explica muito essa passagem, faz no máximo constatá-la. (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2012)

O estilo novo também teve seus lugares de preferência onde se destacam os botequins[9]. Antes de tudo, é tido como um ponto de sociabilidade e uma espécie de "escritório" do sambista moderno, onde o lazer e o trabalho se reúnem no mesmo lugar. Estes são lugares mais públicos e mais abertos socialmente, quando comparados à sala de jantar da Tia Ciata. Não havia seleção e nem tampouco

[8] "O pandeiro João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. 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 João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: 'A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado'" (João da Baiana, 1966: 7 apud VIANNA, 1995, p.114)

[9] Nas biografias de sambistas do estilo novo há sempre inúmeras referências a estes lugares. Uma das melhores descrições é o samba "Conversa de botequim", de Noel Rosa e Vadico, carregada de elementos caracterizantes daquele tipo de cotidiano e repleta de humor (SANDRONI, 2012).

controle de quais pessoas estariam no botequim tendo contato com o samba ali praticado. Com isso, aumenta prodigiosamente a capacidade de circulação do samba, mas em contrapartida também se presta a usos menos louváveis, como o roubo de sambas. A polêmica sobre a autoria de "Pelo telefone" é apenas uma de uma série de polêmicas sobre autorias de samba. Aliás, um dos traços definidores da noção de "música folclórica" é a ausência de autor conhecido, por isso, a passagem do "anonimato" à "autoria" é perfeitamente palpável na literatura produzida sobre o samba. Isso revela uma concepção de "autoria" que é mais abrangente. (SANDRONI, 2012)

A partir da análise feita por Sandroni dos sambas gravados entre 1927-1933 – período que nos interessa por agora –, surge a dificuldade de estabelecer a modalidade rítmica dos acompanhamentos de cavaquinho, piano ou batucada das gravações, devido à grande maioria delas possuir acompanhamento de orquestra. A partir disso, o autor percebe que a "nova" sensação auditiva do samba de Estácio era proveniente da articulação das sílabas melódicas que tendem a contrariar a hierarquia métrica entre os compassos, principalmente pela influência do canto popular afro-brasileiro. A melodia sugere a rítmica de uma batucada e o é pilar caracterizante do estilo novo. Portanto ao analisar atentamente as transformações das características musicais dos dois tipos de samba em seu livro, propõe o entendimento de que a criação do samba de Estácio foi, justamente, a criação de um paradigma rítmico diferente. A progressiva adoção do novo paradigma rítmico do samba nos anos 1930 — não por acaso, muito mais contramétrico — reflete uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitá-los, ao passo que o elegia a título de principal expressão musical do país (SANDRONI, 2012).

Nesse caso, só é possível pensar que a mudança de estilo acontecida no samba dos anos 1930, foi como um desvio no caminho da música popular, através da ampliação de perspectiva. O fim deste processo não se limita de 1917-1930 pois vinha acontecendo desde o século XIX. É hegemônico na literatura sobre o samba, tratar sua trajetória como um processo único, linear, de assimilação cultural progressiva e embranquecimento, muito associado à maior comercialização. Sandroni discorda disso ao admitir que a contrametricidade na música das Américas é traço característico de origem africana, e a passagem de um paradigma para outro, é na música, o inverso, visto que o paradigma de Estácio — paradigma rítmico do samba do Estácio — é muito mais contramétrico que o de Tresillo — do lundu, maxixe e do estilo antigo de samba. Ver no paradigma do Estácio um traço fortemente marcado

de origem africana, implica supor que ele existe no país bem antes de 1930, mas estaria em estado latente, ou seja, à margem dos registros da cultura oficial (SANDRONI, 2012).

Evidente que o "mistério do samba" o qual Vianna se refere, representado na passagem pouco explicada de um estilo a outro, está ligada a outros mistérios brasileiros que são centrais para o entendimento da trajetória do próprio samba. Um deles é a mestiçagem, pois desde o século XIX era considerada a causa principal de todos os males nacionais e "subitamente" aparece transformada. Reflitamos: por que os pensadores desses símbolos nacionais e da cultura de massa, escolheram itens culturais produzidos originalmente por grupos dominados? (SANDRONI, 2012; VIANNA, 1995).

O samba é criado como gênero musical, concomitantemente à sua nacionalização, por isso os dois processos não podem ser entendidos separadamente. Isto é: sua trajetória musical foi, sobretudo, um processo de "invenção de uma tradição" ancorada com muita força no passado e que passam a ser vistas como "naturais", como se não pudesse haver mediação de interesses e ideologias em busca de legitimação histórica. A consolidação do samba como gênero musical e a invenção como música nacional foi um processo que envolveu diferentes grupos sociais, e como as relações de poder nunca adquiriram formas estáveis, os resultados foram fruto de disputa e negociação. Entretanto, estes diferentes grupos participaram com maior ou menor ímpeto, sendo inegável a prevalência dos grupos negros na criação do samba. Assim, entende-se que o samba tanto resistiu, se impôs e disputou narrativas de sua própria história, como, ainda assim, se constituiu tradição sob os moldes específicos da modernidade em construção no país (VIANNA, 1995; DANTAS, 2004).

Referências bibliográficas:

BARATA, Denise. *Permanências e deslocamentos das matrizes arcaicas africanas no samba carioca.* Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 de setembro, 2002.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*: *o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DANTAS, André. *Pensamento social brasileiro e canção*: *memórias da malandragem entre os anos 1930 e 1970*. Rio de Janeiro, 2004. 117 páginas. Dissertação de Mestrado. Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Cortez. 1989.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1995.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo.* Petrópolis: RJ. Editora Vozes Ltda, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional.* São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. *Sinal fechado*: *a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78).* Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SODRÉ, Muniz, 1942. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THOMPSON, E.P. *Costumes em comum.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELLOSO, Monica Pimenta. *As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.* Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-243, dez. 1990.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. -Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 1995.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Yma Sumac, Chabuca Granda, Suzana Baca: la roja, la blanca y la negra
Vozes peruanas entre atravessamentos coloniais, patriarcais, racistas e midiáticas

GT 03 | Caminhos da Améfrica Ladina: reflexões sobre músicas, performances e danças afro-diaspóricas, latinoamericanas e caribenha

Katharina Doring (UNEB)
Katharina.doring@gmail.com

Resumo:
O trabalho presente se propõe a retratar a cantora Yma Sumac e as cantautoras Chabuca Granda e Susana Baca, conhecendo os contextos históricos socioculturais peruanos, com as percepções e recepções estéticas que refletem transformações musicais e avaliações estéticas e ideias sobre folclorismos, exotismos e músicas populares no cenário das músicas do mundo e no próprio Peru. Questões contemporâneas sobre percepções raciais, étnicas, de gênero e classe atravessam as práticas sonoro-musicais na América Latina, inclusive as produções e recepções de cantoras de grande reconhecimento nacional e internacional que passam também por fases de recepções estereótipadas e exotizantes, como é o caso de Yma Sumac, que se revela como muito mais complexa e musicalmente abrangente, além da criação da sua persona midiática forjada pelos preconceitos do seu tempo.

Palavras-chave: Cantoras peruanas Yma Sumac, Chabuca Granda; Música popular latino-americana; estereótipos femininos e raciais na mídia e produção musical;

Abstract:
The present work aims to portray the singer Yma Sumac and the singer-songwriters Chabuca Granda and Susana Baca, getting to know the Peruvian historical sociocultural contexts, with the aesthetic perceptions and receptions that reflect musical transformations and aesthetic assessments and ideas about folklorism, exoticism and popular music in the music scene of the world and in Peru itself. Contemporary issues about racial, ethnic, gender and class perceptions permeate sound-musical practices in Latin America, including the productions and receptions of singers of great national and international recognition who also go through phases of stereotyped and exotic receptions, as is the case by Yma Sumac, which reveals itself as much more complex and musically comprehensive, in addition to the creation of her media persona forged by the prejudices of her time.

Keywords: Peruvian singers Yma Sumac, Chabuca Granda; Latin American popular music; female and racial stereotypes in media and music production;

O fascínio pelas vozes cantadas, além dos territórios, tempos e padrões

Desde de jovem musicista e ouvinte musical, me vi atraída e fascinada pelas cantoras, transcendendo gênero musical, contexto sociocultural, étnico-racial, territorial e temporal, com

personalidade e expressão singelas, as quais, tanto nas habilidades vocais e musicais, como nas performances e *personas* midiáticas extrapolaram os (pré-)conceitos dos seus respectivos tempos e culturas. Quando descobri Yma Sumac e sua voz extraordinária no meio das minhas prediletas cantoras entre punk e ópera, fiquei tão impactada como a conterrânea Anna-Bianca Krause, que resolveu dedicar um ensaio à Yma há 20 anos atrás:

> Existem vozes que, uma vez ouvidas, influenciam tudo o que vem depois. Vozes chocantes como a de Maria Callas, o timbre atemporal irritante de Lotte Lenya, a espiritualidade na cantora Billie Holidays, o arrulho gutural de Eartha Kitt, a ameaça vocal de uma Diamanda Galas, o fator de distorção nórdico de Björk. Para mim, foi a voz de Yma Sumac. Ela me atacou em uma manhã de terça-feira, arrebatou meu coração, despreparado e inesperado. No meio de um comercial de rádio de uma loja de discos, ela apareceu de repente, sem revelar seu nome e sem motivo aparente... Deixei cair tudo e corri para fora de casa, impelida pelo que acabara de ouvir. (KRAUSE, 2001, p. 9)

Essa lista de cantoras incríveis, singelas e cheias de personalidade e estilo, poderia ter sido exatamente a minha, embora faltassem inúmeras vozes e divas inesquecíveis de toda parte do mundo, como Nina Simone, Celia Cruz, Ezma Redzepova, Oumou Sangaré, Julie Tippets, Aretha Franklin, Mercedes Souza, Elis Regina, Miriam Makeba, Kate Bush, Nina Hagen, Elza Soares, Meredith Monk, Edith Piaf, Janis Joplin, Esther Ofarim e muitas outras. A cantora peruana Yma Sumac ascendeu como uma 'estrela' rara e 'exotizada', sem se encaixar plenamente no perfil do *Show-business* americano, nos piores tempos (os anos 50) da misoginia e do conservadorismo, racismo e capitalismo midiático da McCarthy-Era nos Estados Unidos. As origens e os caminhos de Yma Sumac, uma mulher de descendência indígena, tornando-se cantora, de caráter lírico-popular mundialmente aclamada, num período pós-guerra, levanta muitas questões e dúvidas, das quais certamente algumas irão permanecer, porque apesar da sua origem latina e *mestiza,* a sua persona multifacetada, se sobrepõe e se confunde na própria pessoa Yma Sumac, que ao longo da vida se transformou em seu próprio espelho, onde não se distingue mais sobre original e cópia, verdade ou invenção, porque faz parte da sua criação e reinvenção. Enquanto eu aprofundava as leituras sobre sua história de vida, carreira musical e representação midiática, abriu-se um 'novo' mundo – muito antigo: a incrível produção musical peruana, desconhecida na cultura ocidental. Uma mudança sobre a visibilidade da música peruana, se deu pelo trabalho de etnomusicólogos peruanos, que têm produzido excelentes pesquisas e publicações preenchendo essa lacuna, vide: Raul Romero (1993, 2015, 2017), Júlio Mendívil (2016, 2018), Zoila Mendonça (2006, 2015), entre muitos outros.

Um aumento de interesse pela música popular peruana, se anunciou também pela divulgação da cantora Susana Baca no cenário *World Music* nos anos 90, que a tornou uma embaixadora para o legado cultural das comunidades afro-peruanas nas regiões costeiras, que foram invisibilizadas e absorvidas na construção nacional de uma identidade *mestiza* (indígena-hispânica). Parecido com o Chile e a Bolívia, as populações negras não foram reconhecidas, embora suas musicalidades, danças e modos de vida tem contribuído imensamente com as culturas artísticas de cada país, sobretudo a criação de muitos gêneros cênico-musicais. Uma das canções que marcaram a carreira da Baca, foi Maria Landó[1], baseado no gênero afro-peruano chamado Landó, e composta pela sua referência musical Chabuca Granda, cantora e compositora carismática que se destacou por ocupar um lugar de reconhecimento nacional, dita crioula, com ênfase na herança hispânica, por ser uma mulher branca, oriunda de família de elite com todos os privilégios e acessos envolvidos, sobretudo na formação escolar e musical. Não obstante, Chabuca não se rendeu aos estereótipos e facilidades de uma jovem burguesa, e se revelou ao longo de sua vida e carreira, como transgressora, por vezes velada, que não se submeteu às regras rígidas da alta sociedade de Lima, pesquisando e reconhecendo o legado das músicas indígenas e afro-peruanas para a canção e composição peruana.

Yma Sumac - um *conto de fadas* ou 'escrevendo certo por caminhos tortos...'

A cantora peruana Zoila Emperatriz Chavarri Castillo teria nascido em Ichocán, no departamento de Cajamarca em setembro 1922, embora conforme uma certidão de nascimento, foi comprovado que ela nasceu no porto de Callao, e que somente tempos depois, ela chegaria finalmente em Cajamarca, cidade natal de seu pai. Sua mãe Emilia del Castillo, uma mestiça de ascendência Quíchua, e seu pai Sixto Chavarri, mestiço hispânico-indígena, tiveram seis filhos, dos quais ela teria sido a mais nova, recebendo a descendência espiritual inca, normalmente transmitida ao filho mais novo, que segundo a mitologia se beneficiaria da experiência e sabedoria dos mais velhos na família. A construção de uma personagem ancorada no passado Inca, como evidenciado por seus laços com Cajamarca, um lugar altamente simbólico na história do Peru[2], marca sua trajetória profissional.

[1] https://www.youtube.com/watch?v=G1orreicjE8
[2] Atahualpa foi o décimo terceiro e último *Sapa Inca* de *Tahuantinsuyu* (Império Inca); no dia 26 de julho 1533, foi brutalmente assassinado no centro da praça de Cajamarca, por ordens de Francisco Pizarro que traiu seu acordo.

A jovem Zoila teria sido 'descoberta' por um funcionário do governo quando ela cantava aos treze anos no sagrado *Festival del Sol* de Ichocán para ca. 25.000 espectadores, e que o mesmo teria comunicado sua 'descoberta' ao Ministro da Educação, que incentivou a jovem cantora de ir pra Lima para poder estudar e cantar. Uma outra versão, contada pela pesquisadora Zoila Mendonza, afirma que sua própria mãe, Zoila Rosa Beoutis Joffré e Yma Sumac eram amigas e cantavam e estudavam juntas em Lima, na casa do tio de Zoila, que nos anos 20 e 30, promoveu saraus e concertos com os convidados e familiares das zonas distantes na sua casa:

> Enquanto a prima de minha mãe, Hélida, ensaiava para um desses eventos em 1938, Zoila Augusta e minha mãe decidiram espionar o processo. Minha tia ensaiava com um conhecido músico folclórico do departamento serrano de Ayacucho: Moisés Vivanco de Allende. Este músico ouviu Zoila Augusta cantarolando e ecoando as canções e ligou para ela dizendo: "jovem, você tem uma voz esplêndida". Zoila Augusta acabou cantando em dueto com minha tia para a próxima ocasião e a partir daí Vivanco tornou-se seu empresário e mentor artístico. (MENDOZA, 2015, p. 98)

O músico e compositor talentoso Moisés Vivanco, nascido no ano 1918 em Ayacucho, futuro marido e companheiro artístico de Yma, construía uma trajetória musical, pouco pesquisado, como estudioso das tradições musicais peruanas. Ele se destacou sobretudo na arte de tocar charango, desde de garoto, tendo como professor, seu tio, o famoso charanguista Armando Allende que o incentivou a participar de concursos. Um ano antes de Yma Sumac chegar a Lima, Vivanco havia formado a *Compañía Peruana de Arte*, composta por 46 dançarinos e músicos 'indígenas', e a partir do encontro com Yma, começa a vislumbrar sua carreira profissional com nome artístico de Yma Sumac.

O repertório de Sumac era composto por canções e performances inspiradas nas tradições Inca e no dito folclore andino, quase todas com composições e arranjos de Moisés Vivanco, produzidas na roupagem americana e midiática da "Exótica", pelo produtor Lee Baxter. Em suas apresentações, Yma Sumac apareceu vestida como uma 'princesa' Inca (alimentando o imaginário exotizante), e malgrado sua competência e herança cultural indiscutível, acabou assumindo um papel folclórico de ícone feminina e exótica, sem ser feminista ou autônoma, algo comum pela exploração midiática e imaginária da artista tropical e latina no meio da indústria cultural colonizadora e sexista:

> É com base nisso que a figura da mulher tropical parece ser exatamente o oposto. Uma mulher independente, profissional em seu campo e que projeta uma imagem distante dos modelos convencionais de dona-de-casa. Nada poderia estar mais longe da verdade. No caso da mulher como modelo no cinema das rumberas, ela apresenta toda uma carga simbólica como uma mulher-objeto, uma mulher-fetiche. No caso da música tropical, as mulheres conseguem estabelecer e consolidar suas carreiras na medida em que mantêm um relacionamento com o

> produtor, diretor ou gerente, que se torna uma parte essencial de seu desenvolvimento dentro da indústria cultural.[3] (VALERO, 2017, p. 4)

Além da sua voz espetacular que muito pouco passou por um treinamento vocal e musical oficial, Yma tinha uma percepção cênica e performática fora do comum, a qual soube destacar com incríveis figurinos e cenários de palco, realçando os aspectos folclorizantes e ditos 'selvagens' das suas canções. Ela teve uma participação no filme *O segredo dos Incas*, interpretando várias canções: Tayta Inti, Ataypuran las Virgenes del Sol e Tumpa. Dois anos depois, a cantora integrou o elenco do filme mexicano *Música de siempre*, filme sobre música latino-americana no qual interpreta a canção Chuncho. Paralelo ela gravou o álbum *Legend of the Virgin Sun* (1952), e *Inca Taqui* (1953), alimentando a persona musical e performática indígena, até que a sede 'exótica' dos norte-americanos se voltou para novos universos: em 1954, Yma Sumac gravou o álbum *Mambo*, composto por ritmos afro-latinos, com sucesso arrebatador: uma mudança no repertório que atendeu às tendências do mercado que começou a preferir um suingue dançante do que 'assombrosas' toadas 'incaicas'.

Depois de alguns anos de declínio, sua carreira artística foi reacendida com uma grande turnê que a Sumac e Vivanco realizaram na então União Soviética, atendendo o convite pessoal do Secretário-Geral da URSS, Nikita Krushev. Yma Sumac gravou um álbum acompanhado pela Orquestra Sinfônica de Bolshoi, e continuou uma turnê pela Ásia, Europa e América. Após essas turnês bem-sucedidas, ela voltou a se estabelecer nos Estados Unidos no ano 1965, marcando uma virada em sua carreira e ainda gravou o álbum, meio experimental rock psicodélico, *Miracles* (1967) para se adaptar aos gostos musicais 'populares'. Entre 1980 e 1990 Yma Sumac fez várias viagens aos Estados Unidos e Europa, realizando concertos e apresentações no cinema, teatro e televisão, atendendo a um novo publico que a 'redescobriu', influenciada pelas ondas do neopunk, new wave e o novos fãs no universo LGBTQ que a enxergavam como uma diva excêntrica, meio *queer* e *camp*.

No entanto, concordo com Dorr, em utilizar o conceito da diva dissonante que abriga uma complexidade maior da sua obra por décadas em novas facetas se recusando aos padrões impostos:

[3] Es en base a esto que la figura de mujer tropical muestra en apariencia todo lo contrario. Una mujer independiente, profesional en su medio, y que proyecta una imagen que dista mucho de los modelos de la ama de casa convencional. Nada más lejos de la verdad. Em el caso de la mujer como modelo en el cine de rumberas presenta toda una carga simbólica como mujer-objeto, mujer-fetiche. En el caso de la música tropical, las mujeres logran establecer y consolidar sus carreras en la medida en que mantienen una relación de pareja com el productor, director o manager, quien se convierte en pieza esencial para desarrollarse dentro del engranaje de la industria cultural.

> O emprego da "diva dissonância" como feminista, anti-racista, queer hermenêutica equipa os estudiosos do som com um método muito necessário para apreender o trabalho político inerente ao desempenho textual. Neste caso, podemos ler as muitas "dissonâncias" da longa carreira da Sumac como músico indígena itinerante - sua recusa em estar fisicamente vinculado por códigos de domesticidade e privacidade de gênero, sua desconsideração pela condenação de críticos e colegas a respeito de sua promiscuidade genérica ou excessos vocais, sua recusa em ser lançado como um sem nome, artista sem rosto do que é comercializado como música "tradicional" ou "nacional - como uma série de rupturas produtivas das normas sociais e práticas epistemológicas dominantes que efetivamente sancionam ou silenciam a audibilidade de determinados artistas sonoros e culturas aurais dentro das estruturas da indústria musical, dos relatos da mídia e da memória pública.[4] (DORR, 2018, p. 56)

Chabuca Grande e Susana Baca

Chabuca Granda certamente é uma das maiores referências da música popular peruana, enquanto cantora e compositora! Nascida como María Isabel Granda y Larco, foi filha de família da classe média alta do Peru, seu pai era engenheiro das minas de ouro de Barranquinas e ela cresceu em um ambiente familiar musical. Ela foi uma mulher da alta sociedade, educada com todas as etiquetas de uma dama e toda formação escolar e culta que era possível para jovens mulheres nesta época, porém, rompeu lentamente com as regras rígidas da alta sociedade de Lima. A sua aptidão para a música, enquanto musicista, cantora e compositora, se manifestou desde cedo e foi incentivada pela família, a qual, no entanto, esperava certamente uma jovem cantora bem comportada e esteticamente mais decorativa. Chabuca abriu novas portas com a sua música e poesia, porque começou a se encontrar com os boêmios, crioulos e negros dos bairros populares da sua cidade Lima, marcada pela profundas injustiças sociais e econômicas do seu tempo. Sua eternizada canção Flor de la Canela, é dedicada a uma senhora negra, que se divorciou poucos anos depois de se casar e seu marido a acusou de comportamento desonesto por compor valsas crioulas.

Algumas das suas letras foram canções irreverentes para sua época, deixando um legado tremendo, tanto musical quanto poeticamente. Em suas canções contava das coisas que viveu, cantou para Lima e o Peru que tanto amou, suas ruas, suas montanhas, seus amores, sonhos, dores e saudades, chegando no coração do povo peruano, inclusive de todas as classes, raças e regiões. Inicialmente

[4] The deployment of "diva dissonance" as a feminist, antiracist, queer hermeneutic equips scholars of sound with a much-needed method for apprehending the inherent political work of textual performance. In this case, we can read the many "dissonances" of Sumac's lengthy career as a traveling indigenous musician — her refusal to be physically bound by gendered codes of domesticity and privacy, her disregard for the condemnation of critics and colleagues regarding her generic promiscuity or vocal excesses, her refusal to be cast as a nameless, faceless artist of what is marketed as "traditional" or "national music — as a series of productive disruptions of the dominant social norms and epistemological practices that effectively sanction or silence the audibility of particular sound artists and aural cultures within music industry structures, media accounts, and public memory.

suas canções eram expressivas e românticas, enaltecendo uma cultura de uma Lima velha do século 19 que estava por desaparecer com seus grandes casarões franceses, imensos portais e jardins de inverno, como p. ex. nas músicas Lima de Veras, Fina Estampa[5], José Antonio, Zeñó Manué e muitos outros. Porém, ela rompeu com o estilo convencional da valsa, e suas melodias vão incorporando novos elementos rítmicos e harmônicos na medida que ela vai conhecendo as músicas 'do povo', de procedências indígenas, afro-peruanas e mestiças. Granda, cada vez mais interessado na música tradicional dos vários povos peruanos, criou repertórios ligado ao renascimento da música negra afro-peruana que, apesar de estar presente no âmbito popular, vinha sendo criticada por motivos sociais e raciais. O etnomusicólogo Raul Romero oferece uma releitura da obra de Chabuca Granda, dividida em três períodos distintos que revelam a complexidade dessa cantautora, além de estereótipos:

> El primero, en la década de los cincuenta, cuando se dedicó a la añoranza de una Lima aristocrática que ya empezaba a palidecer frente a la presencia cada vez más fuerte de las provincias, que cambió la faz de la capital peruana a través de las grandes migraciones de aquella época. El segundo, en los años sesenta, cuando descubrió que el Perú no era Lima y que había jóvenes dispuestos a morir por sus ideales; período en el cual dedicó un ciclo de canciones al joven poeta y guerrillero Javier Heraud. Y el tercero, que comienza a fines de los sesenta y se prolonga hasta la siguiente década, cuando consolida su compromiso con la música afroperuana, vinculándose con músicos de una de las minorías étnicas más excluidas del Perú oficial. (ROMERO, 2016, p. 103)

A amizade de Chabuca Granda com Susana Baca foi se desenvolvendo aos poucos, quando esta ia aos seus ensaios em casa, onde percebia, o quanto Chabuca trabalhava suas composições com disciplina e compromisso. Baca confirma as colocações de Romero sobre a grande compositora, de que ela desenvolvia sua carreira musical de forma consciente e realista, porém, em diálogo com os acontecimentos do seu tempo, como p. ex. a reforma agrária, a guerrilha dos anos 1960, a poesia de sua época, temas refletidos nas suas composições, mesmo que de forma velada, como p. ex. a música Las flores buenas de Javier, álbum de homenagem que Chabuca dedicou ao poeta Javier Heraud, assassinado pelas forças militares em Puerto Maldonado em 1963, após ingressar no grupo guerrilheiro Exército de Libertação Nacional. Chabuca Granda, por sua vez, encontrou sua sucessora em Susana, a tal ponto que a contratou como assistente pessoal e a alojou na sua própria casa. A curiosidade pelas músicas negras vinha se delineando entre as elites de Lima, porém, com interesse principal de incorporá-las à música crioula, lida como branca-mestiça, segundo Mendívil:

[5] No Brasil eternizada pela interpretação de Caetano Veloso https://www.youtube.com/watch?v=gANBFUWt_CI

> Hacia mediados del siglo XX una serie de factores vino a confluir para alterar este panorama. Ya he dicho que la identidad musical de Lima había estado constituida por una cultura popular que mezclaba géneros europeos con elementos africanos (Lloréns 1983: 29-30). Pero con el arribo de migrantes andinos[4], la aristocracia limeña se vio obligada a reestructurar la identidad sonora capitalina, impulsando una evocación idealizada de la colonia que se refleja en la obra de compositoras como Chabuca Granda y Alicia Maguiña. Es en ese contexto que la intelectualidad criolla redescubre lo afroperuano intentando incorporar a los sectores populares citadinos em su proyecto de nación y es también en ese contexto que la intelectualidade afroperuana redescubre al África como matriz cultural y étnica (Feldman 2009: 99). Entonces intérpretes e intelectuales como el poeta y compositor Nicomedes Santa Cruz, el guitarrista Porfirio Vásquez y el folklorista José "Pepe" Durand iniciarán en la década de los 50 un movimiento cultural que Raúl Romero (1994: 314) ha denominado como el renacimiento de la música negra peruana, mediante el cual, los afroperuanos desenterraron ritmos ignorados y olvidados para revalorizar su negritud y su herencia africana y separarla de la cultura criolla, la cual era identificada como blanca. (MENDIVIL, 2016, p. 644)

Susana Baca, que foi influenciada por estas personagens na sua busca pela identidade racial e musical, nasceu perto da cidade de Lima, filha de Ernesto Baca e Carmen de la Colina e prima de Caitro Soto e Ronaldo Campos. Susana viveu a sua infância no distrito de Chorrillos, em Lima, local onde guarda as melhores memórias, como a mesma destacou em várias entrevistas. Desde muito jovem foi cercada por músicos; seu pai era violonista, sua mãe dançarina, suas tias cantavam no estilo Aretha Franklin e seus primos foram os criadores do grupo *Peru Negro*, dando força para Susana a se dedicar integralmente à música. Ela ganhou duas bolsas, uma do Instituto de Arte Moderna do Peru e outra do Instituto Nacional de Cultura Peruana, para investigar as raízes da tradição musical peruana, estudou ainda na Universidade Enrique Guzmán y Valle, onde se formou em 1968 e onde recebeu no dia 20 de novembro de 2009, o título de Doutora Honoris Causa.

No ano 1995, Luaka Bop (selo criado por David Byrne), lançou uma coletânea inédita a nível internacional com o titulo sugestivo *The Soul of Black Peru*, onde se encontra a canção María Landó, interpretada por Susana Baca, o que a tornou conhecida como principal referência da tradição musical afro-peruana e uma das mais destacadas artistas da música popular latino-americana. Quando Chabuca faleceu, Susana continuou a pesquisa e missão: estudar e recuperar as raízes musicais da sua terra, ou melhor, das várias terras e referências culturais e étnicas. Junto com seu marido, Ricardo Pereira, percorreu o litoral peruano coletando depoimentos e músicas das comunidades prioritariamente negras, publicado no livro *Del fuego y del água* (1992), após onze anos de trabalho.

Entre os inúmeros prémios recebidos por Susana Baca encontra-se o Prémio Grammy Latino obtido em 2002 pelo seu álbum *Lamento Negro* na categoria de Melhor Álbum Folclórico. O álbum

foi originalmente gravado em 1986, para ser relançado posteriormente pelo selo Luaka Bop, e as letras de algumas canções são baseadas em poemas de Pablo Neruda e César Vallejo, e a sua obra mais recente, *Afrodiaspora*, foi elogiada por unanimidade pela crítica internacional. Além de Byrne, o famoso pesquisador estadunidense Africano-Americano Henry Louis Gates, descobriu a força da música afro-peruana mediante Susana Baca e dedicou uma passagem a ela no seu livro *Black in Latin America*, quando ele teve a oportunidade de entrevistá-la:

> Baca me disse que se fortaleceu por meio da música e usou esse poder para pesquisar sua ancestralidade, o legado cultural de sua família. Ela disse essencialmente, que seu amor pela música e seu orgulho por sua herança afro-peruana floresceram lado a lado. "Eu não sou uma pesquisadora, minha especialidade não é investigação", explicou ela. "Mas comecei a pesquisar. Comecei com minha mãe. Pedi a ela que me contasse coisas sobre sua vida. Depois disso, entrevistei minhas tias e depois viajei pelo Peru, principalmente ao longo da costa onde os afro-peruanos haviam se estabelecido. Quase cheguei à fronteira com o Equador em busca de música, poesia, versos. Descobri que os afro-peruanos contribuíram para a cultura peruana e isso me encheu de orgulho e felicidade". - "E então, felizmente, quando ganhei o Grammy em 2002, uma mulher me disse: 'Por sua causa, o mundo nos conhece'-", disse Baca, radiante, referindo-se à presença de negros peruanos. "Foi tão lindo ouvir isso." (GATES, 2011, p. 93)

No ano 2011, Susana Baca assumiu o cargo de Ministra da Cultura do governo de Ollanta Humala, tornando-se a segunda mulher afro-peruana a assumir um Ministério, e no mesmo ano foi eleita pela OEA[6] para presidir a Comissão Interamericana de Cultura, durante o período 2011-2013. Seu envolvimento internacional, tanto no sentido politico mais recente, como no sentido da sua carreira musical que despontou com a inserção no universo *World Music*, tem sido percebido de forma crítica por algumas vozes que buscam pesquisas etnomusicólogicas mais sérias (p. ex. Tompkins, 1983/2011) sobre as diversas matrizes musicais afro-peruanas, como tem sido, entre outros, o trabalho precursor do grande músico, poeta, pesquisador e ativista peruano negro Nicomedes Santa Cruz (Romero, 2017), referência obrigatória para Susana Baca e os músicos e compositores afro-peruanos.

A questão delicada nesses debates sobre a importância e o papel de determinadas personagens, tem a ver com as percepções em seu lugar e tempo, o que no caso da mídia internacional tem sido uma balança injusta que sempre prioriza o mesmo lado. Cabe geralmente aos/às pesquisadores/as de reescrever e corrigir certas narrativas ou a recepção delas, compiladas em documentos, fatos, depoimentos e outros veículos de informações que mostram como um mosaico de novos movimentos,

[6] OEA - Organización de los Estados Americanos/ OAS - Organization of American States: www.oas.org

conceitos, debates, mas também criações e lutas foi se constituindo a partir dos/as vário/as protagonistas, muitas vezes desconhecidos/as pela narrativa posterior e midiática.

Gravações musicais entre arranjos populares e 'pesquisas etnomusicológicas'

Sobretudo no caso de Yma Sumac, e em parte de Chabuca Granda e Susana Baca, podemos perceber que as recepções midiáticas e vozes críticas daqueles tempos, não foram capazes de discutir e perceber as buscas e mudanças profundas nas criações, representações e produções musicais e performáticas: os discursos da pós-modernidade, dos estudos culturais e decoloniais na América Latina (QUIJANO, 2014) ainda demorariam de chegar, e em vários lugares ainda nem chegaram. As mudanças paradigmáticas nas ciências sociais, históricas e culturais exerceram imensa influência sobre o campo de estudos das músicas populares e da etnomusicologia, que acabam reposicionando muitos comportamentos, decisões e imposições politicas, estéticas, midiáticas e socioculturais sobre óticas diversas e a complexidade das identidades múltiplas do Ser.

Tanto a exposição midiática de Susana Baca dos anos 90 pelo rótulo *World Music* como embaixadora da cultura e música negra peruana, como a inserção sólida de Chabuca Granda no cenário musical peruana de classe média e popular, regando e disseminando em gotas homeopáticas a diversidade musical peruana, e ainda a representação incaica e 'exotizante' de Yma Sumac no hemisfério norte podem ter a longo prazo, servido para chamar a atenção para as riquezas musicais do povo peruano de descendências indígenas, negras e hispânicas.

Neste trabalho estou abrindo um debate que mereceria muito mais espaço e profundidade, o que não se dispõe aqui, sobre o universo de três cantoras peruanas de origens, tempos, raças e estilos musicais diferentes, porém, em diálogo, às vezes conscientes ou inconscientes, sobre suas aspirações, seus desejos e temas culturais. Todas as três cantautoras busca(ra)m uma identidade peruana, assim como o reconhecimento da sua obra e vida, mas com motivações iniciais, circunstâncias e caminhos diferentes. Enquanto Chabuca Granda, como mulher de origem hispânica e de classe média-alta, tinha as circunstâncias favoráveis para poder desenvolver seus talentos musicais, como também o poder das decisões artísticas e políticas, no que diz respeito à organização da sua carreira, Susana Baca e Yma Sumac tiveram muito mais dificuldades enquanto mulheres não-brancas que tiveram uma origem formação sociocultural que não pudesse dar o empoderamento necessário para enfrentar o mundo musical comercial, dominado por homens, na sua maioria brancos. Susana Baca, enquanto

mulher negra, tinha um contexto musical e sociocultural de muito orgulho interno nas comunidades negras, porém, enfrentando uma sociedade racista que nem enxergava um lugar para pessoas negras e suas culturas afro-latinas. No entanto, o cenário mudou aos poucos quando a boemia limaense começou a incluir as criações musicais e cênicas no seu universo cultural, inclusive enaltecendo as heranças negras e musicalidades afro-latinas perante as heranças indígenas, o que correspondia também com o espirito da curiosidade internacional, quando surge o interesse pelos ritmos e danças afro-latinos, sobretudo cubanos. Nesse ambiente, Baca cresceu com uma produção e pesquisa diferenciada que se completa, quando passa a fase do folclorismo e exotismo e surge a na mídia a fase do *World Music*, e no campo socioantropológico, os debates pós-modernos e pós-coloniais. Yma Sumac por sua vez, não viveu a formação e pesquisa musical diversificada e o empoderamento de Chabuca enquanto cantora e compositora que cresceu a partir de um fundamento sólido, tomando as decisões da sua carreira, nem a longa busca pelas raízes musicais e identidades negras peruanas que levou Susana a construir uma obra e pesquisa, internacionalmente reconhecida, numa época, quando o mundo começou a reconhecer as incríveis culturas musicais negras por toda diáspora. Yma explorou a sua origem imagem indígena, num tempo, em que 'ninguém', se interessou pelas culturas e musicalidades indígenas, que na verdade foram olhadas com desprezo e/ou totalmente invisibilizadas. Nesta época, ela só via a chance em espetacularizar essa herança, em direção ao desejo do mercado internacional porque, enquanto cantora excepcional, ela tinha sim, a ambição de conquistar um espaço no mundo, mas não tivesse, talvez a formação musical e sociocultural específica que pudessem nortear a ela, tentar construir uma visão artística de forma mais séria e menos exótizante. Somente recentemente percebemos um interesse crescente e comprometido na América Latina, tanto no campo etnomusicológico, socioantropológico e educacional nas culturas indígenas autóctones nos nossos países. Nesse sentido, não consigo nem imaginar as condições desta percepção e recepção nos tempos de Yma Sumac, que sim, viram um movimento indigenista se fortalecendo, mas que também não aceitou as propostas exotizantes da sua obra musical e levou a uma negação do trabalho de Yma e Moises em Perú por muitos anos. A sua importância foi reconhecida no Perú, ao final da sua vida, mas, continuo refletindo sobre sua pesquisa e seu interesse pessoal nas suas origens incaicas e o que moveu isso na sua vida do ponto de vista sonoro, espiritual e emocional.

Referências bibliográficas

BENAVENTE Morales, Carolina. Prodigiosa: consagración cultural y espectáculo contemporáneo en Yma Sumac (1922-2008). *Athenea digital*, vol. 20 (3), 2020, p. 1-24.

DORR, Kirstie A. *On site, in sound – performance geographies in Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

GATES, Henry Louis. *Black in Latin America*. New York: New York University Press, 2011.

KRAUSE, Astrid-Bianca. *Apropos Yma Sumac*. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik, 2001.

MENDIVIL, Julio. Memorias inventadas: África como archivo musical en la memoria cultural afroperuana,. Em *Anais de XII. Congresso da IASPM LA*, La Habana, 2016, p. 642-648.

_____. *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2018.

MENDOZA, Zoila M. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 2006.

_____. From Folklore to Exotica: Yma Sumac and the Performance of Inca Identity. SLATER, Russel (ed.). Em *Sound and Colours Peru*, Latin American Culture Series, 2015.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. CLACSO, 2014.

ROMERO, Raul R. (org.) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

_____. Música y poder: aristocracia y revolución em la obra de Chabuca Granda. ROMERO, Raul (ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporâneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 100-129.

_____. *Todas las músicas: diversidade sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

TOMPKINS, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011 (1982).

VALERO, Luis, Perez. La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estúdio. *Revista Musicaenclave*, SVM, vol. 11 – 3, 2017, p. 1 – 59.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

"FOI UMA COISA QUE PRECISAVA TER FILMADO!": A FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS DE CAJURU E O ARQUIVO PESSOAL COMO AUTOETNOGRAFIA E MEMÓRIA

GT 2 "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

Priscila Ribeiro[1] (Universidade de São Paulo)
pricabach@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre o trabalho realizado em torno da manipulação e organização do arquivo pessoal da autora sobre a Folia de Reis da família Prudêncio de Cajuru, interior do estado de São Paulo. Tal arquivo foi recolhido durante o processo de pesquisa que teve início em 2011 estendendo-se até os dias atuais e atualmente possui 181h05m31s de vídeo, 14.267 de fotos e 4h17m44s de gravações em áudio. O arquivo além de ser pessoal no sentido estrito do termo, ele é também um arquivo pessoal e autoetnográfico pelo fato de que as coisas nele registradas pertencem a autora, na medida em que são registros de sua herança familiar e cultural. A partir disso, uma das perspectivas das quais pretende-se compreender tal arquivo, parte da ideia de Arjur Appadurai, em que diz que o arquivo deve ser entendido como "o produto da antecipação da memória coletiva", sendo, portanto, mais uma *aspiração* do que uma *lembrança* (APPADURAI, 2003, p.16). Tal arquivo diz respeito, a uma *comunidade (musical) de prática* específica, que a partir do que Etienne Wenger (1998) define, essas "são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem a fazer melhor ao interagir regularmente." (WENGER, 2015, p.1). A frase título desse trabalho "*Foi uma coisa que precisava ter filmado!"*, é fragmento de uma das falas que exemplifica uma aspiração de seus fazedores, e nos sugere pensar sobre a importância da memória e do registro para além da lembrança intencional do arquivo oral, decorrente dessa tradição musical. O arquivo possibilita conhecer e auxiliar tal prática no presente, de modo a conservar e revisitar o passado. A experiência autetnográfica da autora que permeia tais registros, traz algumas reflexões em torno dessa perspectiva.
Palavras-chave: Folia de Reis. Arquivo. Autoetnografia. Música.

"It was something I needed to have filmed!": A Folia de Reis dos Prudencios de Cajuru and the personal archive as autoethnography and memory

Abstract: This article seeks to reflect on the work carried out on the manipulation and organization of the author's personal archive on the Folia de Reis of the Prudencio de Cajuru family, in the interior of the state of São Paulo. This file was collected during the research process that began in 2011 and continues to the present day, and currently has 181h05m31 of video, 14.267 of photos and 4h17m44s of audio recordings. The archive, in addition to being

[1] Este trabalho é parte do desenvolvimento da pesquisa de doutorado que vem sendo realizado pela autora no Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Projeto fomentado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP nº. 2018/06375-0), vinculado ao Projeto Temático "O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia" (FAPESP nº. 2016/05318-7).

personal in the strict sense of the term, is also a personal and autoethnographic archive due to the fact that the things recorded in it belong to the author insofar as they are records of her family and cultural heritage. From this, one of the perspectives from which we intend to understand such an archive, starts from the idea of Arjur Appadurai, in which he says that the archive should be understood as "the product of the anticipation of collective memory", being, therefore, another aspiration of the that a memory (APPADURAI, 2003, p.16). This archive concerns, in this case, a (musical) community of specific practice, which, based on what Etienne Wenger (1998) defines, these "are groups of people who share a concern or passion for something they do and learn to do it better by interacting regularly." (WENGER, 2015, p.1). The title phrase of this work "It was something I needed to have filmed!" is a fragment of one of the lines that exemplifies an aspiration of its makers, and suggests us to think about the importance of memory and registration beyond the intentional memory of the oral archive , arising from this musical tradition. The archive makes it possible to know and help such practice in the present, in order to conserve and revisit the past. The author's autetnographic experience that permeates these records brings some reflections on this perspective.
Keywords: Folia de Reis. Archive. Autoethnography. Music.

Introdução

O presente artigo busca refletir sobre o trabalho realizado em torno da manipulação e organização do arquivo pessoal da autora a partir de uma comunidade (musical) de prática (WENGER, 1998; 2015), a Folia de Reis da família Prudêncio de Cajuru, estado de São Paulo. Tal arquivo foi reunido durante o processo de pesquisa que venho desenvolvendo desde 2011, período, o qual, resolvi estudar a Folia de Reis que participo desde a infância. A memória torna-se indissociável na manipulação, pois, atua de maneira decisiva, tanto no que concerne as decisões de organização, quanto nos depoimentos, análises e juízos que os próprios fazedores têm em torno da importância de se ter um arquivo da Folia de Reis. Diferentemente de um arquivo organizado e montado por institutos, organizações, museus, etc, este, sendo um arquivo pessoal, compõe-se de maneira intuitiva, buscando juntar documentos a partir de preferências calcadas na espontaneidade e subjetividade da colecionadora, sendo a ação de colecionar uma atividade presente na vida cotidiana.

A Folia de Reis é uma tradição cultural e musical brasileira que no período natalino visita casas distribuindo bênçãos e pedindo donativos para a realização da Festa de Reis que acontece geralmente no dia 6 de janeiro, Dia de Reis. A Folia dos Prudêncios está em atividade desde final do século XIX, tendo Francisco Faustino da Assunção como seu fundador, e posteriormente dando continuidade, seu genro José Prudêncio que manteve a tradição junto aos

filhos e netos. Tio Chico Prudêncio, um dos filhos mais velhos de José Prudêncio, em uma entrevista feita em 1992 na Fazenda Monte Alegre, conta ao cinegrafista José Carlos Ribeiro (meu pai), sobre a origem da Folia. De modo a considerar o próprio arquivo como parte integrante do texto escrito no presente trabalho, entendido não como um ornamento do texto ou um simples exemplo, trago a seguir grande parte do depoimento de Tio Chico:

> **José Carlos Ribeiro** (entrevistador)**:** Queria que o senhor falasse da história e da tradição da Folia de Reis aqui na região. Isso foi em que época mais ou menos Tio?
> **Chico Prudêncio**: É certo. A Companhia de Reis, por exemplo, nossa aqui, é uma tradição do nosso avô. Nosso avô que trouxe essa Festa de Reis aqui pro estado de São Paulo. Ele era mineiro, veio de minas, então a Festa de Reis é uma festa mineira. Ah, isso aí foi há muitos anos atrás, questão de 100 anos pra cima, 90 por aí. Meu pai nasceu e criou ali onde foi do Filisberto, por ali. Ele era rapaizim novo quando ele veio pra cá. Então a primeira Festa de Reis que teve aqui no estado de São Paulo, foi onde nóis moráva, naquela casa véia, ali que nasceu a Festa de Reis, essa festa de Reis que nóis trabalhaia nela até hoje. Com toda a religião, com todo o respeito, com todo carinho ajudando todo mundo. O nosso avô veio de Minas trouxe uns companheiros, então a primeira festa aí o papai já era rapaizim gostava duma viola, já saiu com eles, é por aí. Naquele tempo eles usava fazer um sorteio, de um festeiro e de uma festeira, aquele que saísse, tinha que fazer a festa. Chegou então numa posição que o nosso avô já num pode sair mais, foi ficano de idade e foi até que, ele entregou para o papai (José Prudêncio da Silva). A primeira (Festa de Reis) quando ele entregou pro papai, o pai Zé Machado, não sei se cê lembra dele, tinha uma promessa pra cumprir. Ele chamou o papai no quarto dele, o pai Zé foi visitar, ele entregou o cargo da Companhia pro pai Zé. E o papai pego. A Companhia até tinha, tava meio parada. O papai pegou o encargo, e é aonde tá até hoje. Foi indo o papai num pode sair, aí os meninos ficaram assim meio pra lá e pra cá, começou a sair com outro Embaixador, mais toco a Companhia uns anos, foi isso. Daí parou né e depois pegou, quando fez aquela primeira (Festa de Reis) no "Oio D´água", daquela pra cá, graças a Deus... Atravessemo uns tempos meio duro, porque quando foi naquela (Festa de Reis) do Vito, ali no "Oio D ´água", do Tônho, as promessas que era do (A) Maurí Custódio, Ditão, foram 4 promessas, tudo de falecido (de pessoas falecidas), então naquela época foi meio duro pra nóis, por que foi o ano que Abelo morreu e ele era o Encarregado da Companhia, mas, muitos até falaram pra nóis, que não era pra sair, que era impossível sair a Companhia de Reis, do modo que estava tudo. Mas ele (Abelo Prudêncio) tinha um encargo (compromisso), que ele pegou o encargo (compromisso) do Vito. Então nóis tudo fizemos uma idéia (refletiram sobre), uns davam pra trás, outros queriam que saísse (que a Companhia continuasse), então foi indo. A conclusão, os dono da promessa começaram a ficar aborrecidos, promessa cê sabe que é dívida e foi num ponto que resolveram sair, foi meio duro. Ultimamente já quase vez quase (no final das contas), a Célia (mulher do dono da promessa) resorveu rezar um terço lá no "Batedô" (fazenda), onde a promessa do Amauri foi feita. Vou falar uma coisa pra você, *foi uma coisa que precisava ter filmado aquilo lá*, encheu aquela salinha que você viu lá de gente. A Izaura então rezou o terço, nóis fomo lá com a Companhia, mais só a Companhia (os cantadores e tocadores sem fazer uso de instrumentos), não levou instrumento não, só levou a Bandeira de Santo Reis. Foi um terço rezado assim: o povo quase tudo chorano, e as promessas deles lá que eram três promessas de falecido. Eu acho que o compromisso do Abelo com eles também era outra promessa, então nós queríamos que todo mundo ficasse desencarregado (com o dever cumprido). Foi onde nóis pedimo a força de Santo Reis, Deus, Nossa Senhora

> Aparecida. Foi um terço duro de rezar, o povo tudo rezou chorano, mais... venceu, saiu a Companhia, correu direitinho, num teve embaraço e eu acho que hoje tá todo mundo descansado, graças a Deus. (Vídeo Coleção Priscila Ribeiro-v.1992B-VHS3-(08:27) - entrevista feita por José Carlos Ribeiro à Chico Prudêncio no dia 05 de janeiro de 1992)

Nessa fala Tio Chico traz uma aspiração a partir do desejo de registro de um momento importante da Folia. Em muitos outros momentos, quando assistimos as filmagens é possível captar tais falas a respeito da necessidade, vontade e importância dos registros, e isso chama atenção.

Conhecendo o Arquivo

A Folia dos Prudêncio vem sendo registrada durante muitos anos através de fotos, gravações em fitas cassete e VHS. Essas foram feitas por familiares e amigos, constituindo um grande acervo de registros do grupo. Durante a pesquisa consegui reunir parte dessas gravações procurando agregar o máximo de registros possíveis, dando ênfase aos mais antigos. Desses, temos fotografias tiradas por volta de 1948, gravações k7 de 1982 e um filme VHS de 1989, todos já digitalizados. A organização desses registros resultou em duas coleções distintas nomeadas como Coleção Priscila Ribeiro (CPR) e Coleção Osvaldo Paulista (COP). A coleção Priscila Ribeiro é composta com materiais cedidos por Maria Aparecida Ribeiro (minha avó), José Carlos Ribeiro (meu pai) e materiais gravados por mim em trabalho de campo que realizo desde 2011. Nas fotografias e vídeos estão retratadas a Folia em caminhada pela zona rural Lajes, a preparação da comida da Festa de Reis, visitas da Folia dos Prudêncios como Chegada de Almoço e Chegada de Janta, dois momentos solenes que acontecem no decorrer dos dias de Giro[2], como também fotos antigas do moradores da região, nas quais posam em frente às suas casas de pau-a-pique.

Os registros da coleção Osvaldo Paulista, foram adquiridos a partir de doações feitas por José Osvaldo Paulista e Isaías Batistute, membros da família Prudêncio. O nome dessa coleção é uma homenagem ao folião já falecido Osvaldo Paulista, pai de José Osvaldo e avô de Isaías Batistute. A maioria das fotos do acervo reunidas durante o trabalho estão nessa coleção. Os arquivos em vídeos foram filmados por Isaías Batistute em parceria com José Osvaldo

[2] Nome dado ao trajeto que a Folia realiza.

Paulista, seu tio, que registrou a Folia por muitos anos, sendo o precursor dessa iniciativa. José Osvaldo conta que sempre gostou de filmar a Folia, e lembra que antigamente, entre as décadas de 1980 e 1990, para conseguir filmar por mais tempo, carregava em seu equipamento uma bateria de motocicleta para gerar energia para sua câmera filmadora, pois, não havia energia elétrica pelas fazendas em que a Folia passava.

Parte dos materiais audiovisuais do arquivo foram descritos e transcritos em partitura anteriormente no trabalho de mestrado, que atualmente no doutorado, auxiliam na investigação sobre a dinâmica musical do grupo, composto por 181h05m31s de vídeo, 14.267 de fotos e 4h17m44s de gravações em áudio, todos digitalizados e armazenados em HD. Na Folia de Reis, a música concentra-se no que chamamos de toada. A toada é um elemento musical entendido a partir de uma ideia melódica curta de começo, meio e fim. No desenvolvimento do trabalho pude catalogar todas as toadas de Reis cantadas pela Folia dos Prudêncios, compreendendo o período que vai de 1980 a 2015, a partir dos registros contidos nas duas coleções (Priscila Ribeiro - CPR e Osvaldo Paulista – COP) os quais englobam os anos de 1982, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1997, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014 e 2015.

Ao longo de todo processo de entendimento sobre o arquivo percebi que era necessário descrever esse material antes de selecionar o que seria analisado durante as outras fases da pesquisa, pois, o conhecimento geral, dentre tantos anos de música registrados de uma mesma Folia de Reis, tornou-se indispensável. Pensar que, um estudo etnomusicológico da Folia de Reis que pudesse limitar-se apenas às gravações em áudio de sua música seria insuficiente, pois o vídeo nos traz uma possibilidade maior de conhecimento, análise e completude de dados. Assim, optei por descrever as ocorrências musicais, acrescentando também todo o texto cantado. A partir disso, compreendi, que o texto é fundamental para a estrutura musical da toada, pois este, dita os aspectos de sua forma, completando suas características dentre os sistemas de cantoria presentes. Na Folia dos Prudêncios existem o que nós foliões denominados como *Sistemas de Cantoria*, dos quais fazem parte o Sistema Mineiro, o Sistema Paulista, o Sistema Dobrado, o Sistema de Caminhada e o Sistema Falecidos. As composições desses sistemas baseiam-se em um coro de nove vozes nomeadas como: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contra-mestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, tendo em sua base instrumental, violas caipiras, violões, cavaquinho, bandolim, violino, pandeiro, caixa, e

recentemente incorporou um clarinete. Nos arquivos disponíveis não constam gravações de todos os dias das Jornadas que compreendem os anos estudados, apenas partes deles, pois não se sabe se foram filmados. Segundo José Osvaldo Paulista, que também é folião, a Folia foi gravada em outros anos além desses descritos, mas algumas fitas perderam-se com o passar do tempo.

A análise do repertório da Folia resultou na identificação de 50 toadas diferentes transcritas e identificadas nas 738 ocorrências que aparecem nesses registros. Um exemplo do resultado das descrições dos arquivos é a elaboração de uma ficha detalhada para cada uma das toadas que neles aparecem. Na constituição dessa ficha, tomei por base o modelo de Carvalhinho (2010), realizando algumas adaptações. Vejamos:

Nome	T7
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	42
Anos em que Aparece	1990; 1991; 1992; 1993; 1994; 1995; 2012; 2014; 2015.
Andamentos nos Anos	1990 = 92; 94. 1991 = 80. 1992 = 83; 90; 95; 80; 100. 1993 = 85; 75; 95; 90; 80; 84; 88; 82. 1994 = 90; 85; 97; 70. 1995 = 89. 2012 = 79. 2014 = 79; 80. 2015 = 80; 84.
Contexto-Função	- 1º arco da Chegada; - pagamento de promessa; - louvação do presépio; - casa de pessoa representativa (folião ou parente de folião) - Chegada de Almoço e Janta; - cumprindo uma intenção; - visita a uma casa (uso de antigamente).
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncios
Arquivo	CPR- v.1992A- (29:30)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 90
Âmbito	Lá1-Mi3
Tonalidade	C# (Dó sustenido Maior)
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ | C# | C# | C#7 | F# | C# | C# | C#7 | F# | G# | G# | G# | C# | G# | G# | G# | F# | C# G# | C# | C# | C# || Resposta: C#7 | C#7 | C#7 | F# | C# | C# | C# | F# | C# | G# | G# | C# | C# | G# | G# | C# | C# | C# | C# ||
Alterações Ocorrentes	Não aplicável

Intervalos	2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ; 8ªJ.
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário; 19 compassos
Estrutura dos Versos	**Embaixador:** Ai vou fazer uma saudação oi lará Ai vou fazer uma saudação oi lará Ai qué pra todos geralmente oi lará Ai qué pra todos geralmente ai ah ai ah ai ah **Resposta:** Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai é pra todos geralmente ai Ai é pra todos geralmente ai

Tabela 1- Ficha analítica Toada 7 (RIBEIRO-BUZZI, 2017)

A partir dessas fichas é possível abrir várias análises comparativas entre as toadas, uma delas que podemos rapidamente descrever é a mudança em relação ao andamento com o passar dos anos, na qual observa-se uma diminuição nos anos mais recentes, como também andamentos distintos de uma mesma toada entre os vários anos. Quando fiz as escolhas desses andamentos para anotação, levei em conta um andamento médio que varia durante toda a execução da toada em cada gravação. Nas notas longas ele se alarga e nas notas mais articuladas, que acontecem quando se tem um ritmo mais dividido sobre sílabas, ele acontece mais rápido. Isto também se aplica na parte da Resposta, por isso não temos um andamento fixo, apenas uma aproximação da medida deste andamento que achei importante anotar para poder comparar as mudanças com o passar do tempo. Assim, os andamentos na execução de uma mesma toada, no entanto, não são fixos, podendo mudar dependendo do Embaixador ou da ocasião. Há marcações muito próximas de andamento muitas vezes com apenas um *beat* de diferença, sendo que, no momento da transcrição procurou-se posicionar as batidas do metrônomo simultaneamente com o andamento da toada no vídeo, nisso, a cada ocorrência buscou-se a velocidade em que mais se fixava a toada e assim foi anotado. Esse processo foi realizado mais de 738 vezes, número este de toadas que aparecem nos registros estudados.

Dentro dos 738 registros, foram identificados 50 tipos diferentes de toadas (RIBEIRO-BUZZI, 2017), em que escolhi realizar a transcrição em partitura de cada uma delas tomando como base sua primeira aparição nos registros. Em alguns casos, apenas quando a primeira gravação apresentava incompletude ou uma má qualidade que impossibilitava a transcrição é

que optava por outra gravação, respeitando a ordem cronológica da mais antiga para a mais recente. A escolha em realizar a transcrição em partitura das toadas veio a partir da vontade de realizar uma análise musical minuciosa do repertório que me é tão familiar, mas que poderia ser olhada a partir de uma outra perspectiva. Tomando a importância da transcrição a partir do que Seeger aponta como *prescritiva* e *descritiva* (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p.99), pode se considerar que as transcrições das toadas de Reis da Folia dos Prudêncios assumem uma função *prescritiva* pelo fato de nelas conterem uma aproximação de como é feita tal toada ou a maneira em que ela foi executada naquele dado momento de onde se baseia a transcrição, funcionando como um lembrete. No processo de transcrição descreve-se o que há de básico na composição da toada em questão, sendo que mesmo ela apresentando diferenças em outras execuções, o que está contido na transcrição são os elementos que não podem faltar para que ela seja caracterizada daquela forma, sendo tal toada e não outra.

O conhecimento do arquivo dentro de uma perspectiva êmica da tradição cultural da Folia, facilita desvendar alguns porquês dentro do fazer musical, como também dos relacionamentos e momentos históricos do grupo. Num exercício autoetnográfico, um exemplo disso é que na gravação de áudio mais antiga que consegui com José Osvaldo, um arquivo mp4, digitalização de uma fita k7, constava na descrição que era uma gravação da Folia dos Prudêncio em 1977. Quando fiz a audição descrevendo os acontecimentos e transcrevendo a música, percebi que a data estava incorreta. Conheço e faço parte da Folia dos Prudêncios desde criança, como também todo o entorno da Fazenda Lages, na qual a Folia transita desde sua fundação. Conheço as pessoas que são visitadas por ela há muitos anos. Na ocasião dessa gravação, logo de início os Palhaços (que são as figuras mascaradas que falam versos de saudação as pessoas presentes e ao presépio), começam narrando da seguinte forma: “Alô, é a famia (família) dos Prudêncio, na casa do Chicão..., é dia 5 de janeiro, o Geraldinho Faustino que é o festeiro”. Mesmo eu não me lembrando da Festa de Reis da qual o Geraldinho Faustino foi o festeiro, conheço o Chicão, que é um dos sitiantes localizados bem em frente ao sítio dos Prudêncios. Geralmente a Folia passa pela casa do Chicão na véspera da Festa de Reis, dia 6 de janeiro, ou no próprio dia de Reis, pois, a Folia termina seu Giro pelas redondezas do sítio dos Prudêncios. Ao iniciar a cantoria o Embaixador Zé Pio, já falecido, num dos versos de agradecimento das ofertas diz “vamo argardecer (vamos agradecer) a oferta, do filhinho que

está dormindo". O "filhinho" que ele cita na cantoria é o filho mais velho do Chicão, e sei que ele, Chiquinho, tem a idade próxima de meus irmãos que são da década de 1980, sendo eles amigos de infância. Logo, tal gravação não poderia ser de 1977. A partir disso, entrei em contato com Chiquinho, e ele me confirmou que nascera em 1982, data mais provável dessa gravação.

Uma das conclusões a qual podemos chegar é que, em uma perspectiva *outside* talvez, neste caso, não tivesse o acesso a tal informação que uma perspectiva êmica oferece. Do mesmo modo, como um todo, podemos expandir tal pensamento ao olhar para a descrição do arquivo pessoal sobre a Folia dos Prudêncios. Muitas vezes nas descrições, mesmo que inconscientemente, me via no impulso de colocar uma impressão própria sobre aquilo ou até mesmo completar uma informação que naquele momento estava faltando no vídeo ou dentro de campo, mas que eu sabia que existia e que o vídeo não mostrou ou a pessoa que estava fazendo naquele momento se esqueceu ou simplesmente não o fez. Nisso procurei realizar a descrição sobre mais de 200 horas de seções assistindo aos vídeos de uma forma minuciosa em relação aos detalhes, procurando maior fidelidade possível na descrição dos acontecimentos dos vídeos minuto a minuto. Quanto mais antigo o vídeo, mais fácil de descrever era, pois, a distância temporal aumentava meu estranhamento, diminuindo o risco de se misturar com as lembranças de infância, como nos vídeos de 1989 e 1990 em que eu estava presente no Giro, mas mal me lembro daqueles dias, pois tinha apenas 4 ou 5 anos de idade.

O arquivo como aspiração

Arjur Appadurai em seu trabalho *Archive and aspiration* (2003) traz uma perspectiva sobre arquivo e memória, na qual esses são construídos a partir de uma vontade coletiva de lembrar, em que toda documentação é uma espécie de intervenção sendo ela frequentemente o produto da antecipação da memória coletiva ao invés de um "túmulo do rastreamento", portanto, mais uma aspiração do que uma lembrança (APPADURAI, 2003, p.16).

Appadurai ressalta que, esta função profunda do arquivo foi obscurecida pela mentalidade oficial, intimamente ligada às governamentalidades do Estado-nação, e diz que na atualidade essa realidade já está mudada, havendo diversos tipos de apropriação sobre arquivos. Abrangendo para armazenamentos no que ele chama de "cyberspaço", esses tornam-se acessíveis a milhares de usuários, incluindo outros tipos de representatividade além de

comunidades padrão como o que se entende como nação, sendo esses arquivos editáveis e também alguns, colaborativos, atuando como produção de memórias antecipadas por "comunidades intencionais" (APPADURAI, 2003, p.17).

A ideia de aspiração de Appadurai vem da reflexão que ele faz a partir do migrante, que dentro do universo, ao qual, atravessa, o desejo de aspiração por lembrar se torna um produto presente, em que a imaginação é um dado constitutivo de sua realidade cotidiana pelos diversos embates aos quais eles vivem diante da situação de migrante, não se reservando apenas a populações selecionadas e de elites. Nisso, ele reflete sobre o arquivo, o desejo de aspirar e a memória que é hipervalorizada, pelo fato de, na maioria das vezes, ser uma memória de perda. Assim o arquivo ganha um lugar essencial na construção de identidade como um arquivo vivo e expressamente útil (APPADURAI, 2003, p.20).

Appadurai sugere que olhemos para o arquivo a partir de sua composição entre as internalidades e as externalidades da memória coletiva como, citando Focault, tomando a perspectiva de olhar para ele menos como um recipiente do traço acidental e mais como um local de um projeto deliberado, baseados no reconhecimento de que toda a documentação é uma forma de intervenção, em que documentos chegam por conta própria. Nisso, os arquivos não são apenas sobre memória (e traços ou registros), mas sobre o trabalho da imaginação, que diz respeito a algum projeto de determinada sociedade, atuando como uma ferramenta do cotidiano. Ele conclui que ao olhar para a experiência do migrante os arquivos são locais conscientes de debate e desejo. Assim, amarrando sua ideia fala das possibilidades de "ver o que está por trás dos insights iniciais de T.S. Elliot e Marcel Proust sobre a afinidade interna da memória e do desejo", sendo o arquivo como instituição, um lugar de memória e como ferramenta, é "um instrumento para o refinamento do desejo" (APPADURAI, 2003, p.24).

Ao citar Proust, Appadurai toca em um aspecto importante da memória que é a memória deflagradora através dos sentidos, que nos voltando para a análise dos arquivos da Folia de Reis, podemos pensar, será que a partir de abordagens sobre a memória como a de Marcel Proust é possível considerar o que nos parecem ser *desaparecimentos*, *aparecimentos* e *conservação*, nos registros que compõem o arquivo, ressurgem a partir de "gatilhos" através de sensações rememoradas de uma memória involuntária (PROUST, 2014)? Não como ao gosto de uma *Madeleine* como aparece em sua obra homônima *Em busca do tempo perdido* (1913-

1927), mas estendido às toadas que aparecem em lugares revisitados pela Folia, momentos aparentemente repetidos como em visitas a uma mesma família por mais de 50 anos.

Visto do ponto de vista coletivo, e mantendo em mente a socialidade da memória e da imaginação, segundo Appadurai, tal desejo de lembrar tem tudo a ver com a capacidade de aspirar, sendo os arquivos ferramentas ativas e interativas que constroem identidades sustentáveis que auxiliam nesse processo entre os grupos que mais demandam sobre esse aspecto (APPADURAI, 2003, p.24-25). Nisso, quando Tio Chico Prudêncio fala: "foi uma coisa que precisava ter filmado!", faz emergir a *capacidade de aspirar* dentre os fazedores da Folia em que a *produção de memória* é um fator importante para que haja permanência da tradição de cantar o Reis, e não apenas esperar por essa memória (APPADURAI, 2003, p.25).

Considerações finais

Quando analisadas as filmagens da Folia de Reis dos Prudêncios, percebe-se que foram feitas a partir de interesses parecidos mesmo sendo produzidos por pessoas distintas. Ao que parece, o intuito era o de registrar o que para eles era importante, como por exemplo, a atuação da Folia em si e a atuação de seus familiares nas atividades que envolviam a Folia, sendo que a Folia é um evento basicamente familiar, trazendo a cena o que podemos chamar *filme êmico*

A aspiração está presente em muitos momentos nos registros da Folia, sendo comum ouvir nas conversas sobre os dias de Giro, como foi relatada na entrevista com Chico Prudêncio que "precisava ter gravado aquilo". Para aqueles que filmam a Folia, o material torna-se de valor inestimável, pois, guarda ações de pessoas queridas, muitas já falecidas, "trazendo-as à vida" a partir do momento em que começa a reprodução do vídeo. Nisso suscitam diversos sentimentos e inúmeras memórias, expondo a eles: sua própria identidade, sua formação, aqueles que os ensinaram como se canta a toada, ou o que é a Folia de Reis proporcionando a manutenção e reafirmação de sua cultura e fé. A cada sessão assistida emerge o encanto e o desfrute como se tudo aquilo fosse inédito, e, portanto, carregado do frescor das primeiras experiências com a Folia de Reis, um sentimento de eterno retorno. Muitas delas (imagens) suscitam lembranças e comparações de como era antigamente, e essa memória, só é possível quando esse indivíduo que as vê, foi ou está envolvido pela experiência.

Tal memória é calcada na memória coletiva (HALBWACHS, [1968] 2003), em que a

lembrança é feita a partir da relação a qual estabelecemos com o meio onde estamos, sendo que para recordar é preciso estar em relação com algo, pois, sempre se recorre a algo para que se lembre, e nossas lembranças se fixam em uma base a partir do momento em que nos tornamos um ser social (HALBWACHS, 2003, p.43), sendo a Folia de Reis dos Prudêncio uma *comunidade de prática* (WENGER, 1998; 2015), proporcionando, portanto, condições para isso.

A partir do momento em que os Foliões começam a ter acesso às gravações, muda a forma de lembrar e cada um traz à tona certo tipo de lembrança daquele momento. Gravar ou registrar uma imagem, seja em foto ou filme parte de uma vontade primária de manutenção e produção da lembrança. Tudo que se filma e fotografa tem a princípio consideração de importância para aquele que realiza o registro. Ao observar os registros da Folia dos Prudêncios percebe-se que a música tem a capacidade de selar o tempo, pelo fato de que seu uso e atribuição de significado, de uma forma protocolar, marca espaços físicos e simbólicos, e a partir da aspiração de seus fazedores, o registro faz com que seja possível rememorar tais momentos.

Referências

APPADURAI, Arjun. Archive and aspiration. In *Brouwer, J.& Mulder,* A. (eds) Information is Alive. V2/ NAi. Rotterdam. 2003.

CARVALHINHO, Miquel Nuno Marques. *Música de Tradição Oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Louriçal do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa*. Cáceres-Portugal, 2010. 740 fl. Tese (Doutorado) - Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

NETTL, Bruno. *Theory and method in Etnomusicology.* New York: The Free Press A Division of Macmillan Publishing Co, 1964.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. O tempo recuperado*. (vol. 7). Tradução Fernando Py. [Ed. especial Saraiva de bolso]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. *"Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz": a música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado.* São Paulo, 2017. 400 fl. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

WENGER, Beverly; WENGER, Etienne. *Communities of practice. A brief introduction*. Wenger-Trayner. V April 15, 2015. Disponível em https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ACERVO DJALMA CORRÊA:

PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

GT 2 "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS E MOVIMENTOS"

Cecília de Mendonça (PPGSA - UFRJ)
ceciliademendonca@gmail.com

Resumo: Este texto reflete dados parciais de uma pesquisa em andamento com o Acervo Djalma Corrêa e o vasto material que o artista reuniu ao longo de mais de 50 anos. A pesquisa tem como foco, especificamente, a Coleção de Culturas Populares e Religiões de Matriz Africana e está sendo desenvolvida concomitantemente com a execução de um projeto cultural de preservação do acervo do músico. Esse duplo caminho da pesquisa antropológica e da ação de preservação, também reflete um duplo interesse de pesquisa: o acervo, meu foco inicial de pesquisa, e a trajetória do músico, sua instigante biografia, ainda por ser escrita. Nesse caminho, busco discutir questões importantes sobre arquivos sonoros e audiovisuais, dialogando com autores da etnomusicologia, em especial. Destaco a importância da prática do colecionamento, desde a gênese dessa área de estudo até os dias atuais, ressaltando os desafios técnicos que envolvem a preservação de acervos analógicos, e ainda as questões de direitos de propriedade intelectual e de acessibilidade.

Palavras-chave: Acervo. Arquivo pessoal. Culturas Populares. Musica Popular.

DJALMA CORRÊA'S COLLECTION: RESEARCH, DOCUMENTATION AND PHONOGRAPHIC PRODUCTION

Abstract: This text reflects partial data of an unfinished research with Djalma Corrêa's Collection and the vast material that the artist has gathered over more than 50 years. The research focus is specifically on the Collection of Popular Cultures and Religions of African Matrix and is being developed concurrently with the execution of a cultural project to preserve the musician's collection. This dual path of anthropological research and preservation action also reflects a dual research interest: the collection, my initial research focus, and the musician's trajectory, his provocative biography, yet to be written. In this way, I seek to discuss important issues about sound and audiovisual archives, dialoguing with authors of ethnomusicology, in particular. I highlight the importance of the practice of collecting, from the genesis of this area of study to the present day, highlighting the technical challenges that involve the preservation of collections in analog technologies, as well as the issues of intellectual property rights and accessibility.

Keywords: Collection. Personal archive. Popular Cultures. Popular music.

Introdução

O músico Djalma Corrêa tem uma trajetória marcante como percussionista. Nos anos 1960 e 1970, morou na Bahia e lá estudou no Seminários Livres de Música da UFBA e desenvolveu um importante trabalho de pesquisa e criação artística fortemente inspirado nas expressões percussivas da cultura popular baiana. Destaco a criação do grupo Baiafro no ano de 1970, trabalho precursor de construção de uma linguagem artística afro-diaspórica. Djalma durante sua trajetória registrou muito do que vivenciou e os seus registros, dos anos 1960, 1970, tem a particularidade de abranger diversos formatos: as fitas rolo de carretel aberto, a fotografia em slides e negativos e o filme super-8 (não sonoro). O seu acervo compreende variados aspectos das culturas populares, das religiões de matriz africana, da cena musical da nascente da MPB nos anos 1960 e de seu boom nos anos 1970, da música erudita ligada aos Seminários de Livres de Música da UFBA, do próprio grupo Baiafro, de idas para a África e outras partes do mundo. Os registros não pararam nesses anos, mas foram migrando de formatos (Hi-8, Dat, Mini DV, etc.).

Minha pesquisa de doutorado em antropologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) está sendo desenvolvida concomitantemente com a execução de um projeto cultural[1] de preservação do acervo do músico. Este é o primeiro grande projeto de seleção, organização e digitalização do acervo de Djalma Corrêa. O artista já desenvolveu outros projetos de digitalização de menor dimensão, visando a publicação de alguns materiais. O foco deste projeto são os seus registros de pesquisa das culturas populares e das religiões de matriz africana, materiais analógicos em mais de 100 horas gravadas em quase 196 fitas rolo, aproximadamente 6000 slides e 4000 negativos e 70 super-8s.

As reflexões a seguir são elaborações ainda fragmentárias de alguém que está envolvida num campo cujo os objetivos das reflexões da escrita acadêmica, partilham espaço com os objetivos do projeto cultural. Nesse período de desenvolvimento deste campo-projeto dentre as muitas atividades, comecei a me debruçar sobre a área da preservação de arquivo e entender o meu duplo papel nesta pesquisa que envolve também uma interferência e um investimento na

[1] O projeto é executado pela Balafon – Núcleo Brasileiro de Percussão, associação cultural que foi criada para apoiar Djalma Corrêa na empreitada de preservação do seu acervo e conta com o apoio do programa Rumos Itaú Cultural. A execução do projeto teve início em abril de 2019 e devido a pandemia, os processos atrasaram e estão agora em fase final.

própria estruturação do Acervo de Djalma Corrêa, entre outras coisas dando novas organizações aos materiais acumulados por Djalma ao longo de quase 50 anos.

Em sua reflexão sobre arquivos sonoros, Miguel A. Garcia (2011) expõe a ideia de arquivo como um conjunto de enunciados sempre abertos e de descontinuas intervenções.

> "Qualquer ação em um arquivo, desde a insignificância da mudança de posição de um documento dentro de uma ordem pré-estabelecida, passando por sua digitalização, até a irrupção de uma nova exegese, é uma intervenção que contribui para manter ativo o conhecimento que exprime e alimentar a dinâmica de sua estruturação nunca terminada"[2].

Esse duplo caminho da pesquisa antropológica e da ação de preservação, também reflete um duplo interesse de pesquisa: o acervo, meu foco inicial de pesquisa, e a trajetória do músico, sua instigante biografia, ainda por ser escrita. Para esse artigo elaboro algumas reflexões iniciais sobre a documentação de Djalma e o LP Folclore do Brasil, única publicação da coleção do acervo de Djalma que estamos trabalhando.

Alguns dados biográficos

Djalma Corrêa é mineiro da cidade de Ouro Preto e vem de uma família musical. Uma de suas maiores inspirações foi seu tio-avô, cônego Caetano, que tocava rabecão numa orquestra de câmara, na cidade de Mariana. Suas primeiras referências, além da música barroca, foram as congadas, as procissões da Semana Santa, os toques dos sinos das igrejas e também o bloco de Zé Pereira de sua cidade natal. Ouro Preto foi, como ele fala, a primeira "pancada percussiva". Maria do Carmo Corrêa, sua irmã, 14 anos mais velha, foi grande estimuladora e, posteriormente, parceira em alguns projetos. Djalma ainda era menor de idade quando começou sua vida profissional como baterista na noite de Belo Horizonte. Nessa mesma época, Maria do Carmo já estava na Bahia, em Salvador, estudando nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia, importante escola de música coordenada pelo professor Hans-Joachim Koellreutter, criada no âmbito do projeto revolucionário de universidade do reitor

[2] Toda acción sobre un archivo, desde la nimiedad del cambio de posición de un documento dentro de un orden preestablecido, pasando por su digitalización, hasta la irrupción de una exégesis novedosa, es una intervención que contribuye a mantener activo el saber que expresa y a alimentar la dinámica de su nunca acabada estructuración. (2011: 41)

Edgard Santos.

Aos 17 anos, no ano de 1959, Djalma Corrêa, vai a Salvador para participar de um curso de férias de música eletrônica oferecido pelos Seminários. O que seria apenas uma experiência de vinte dias vira uma intensa vivência de quase 20 anos. No curso de música eletrônica, Djalma, aprendeu o "bê-á-bá" do que ele chamou de *música eletrônica primitiva*, feita no corte e cola com sintetizadores e osciladores, sem o uso de computadores hoje indispensáveis. Koellreutter, vendo seu interesse e desenvoltura, oferece-lhe uma sala para montar um laboratório experimental de música eletrônica. Era uma sala no porão da Escola de Música, dividindo o espaço com Walter Smetak que, na sala ao lado, tinha um Laboratório de Luthieria. Depois do curso de férias, Djalma ingressou nos cursos regulares de percussão (percussão sinfônica) e composição e tornou-se técnico da universidade, responsável pelas gravações sonoras, e logo passou a integrar o grupo de jovens compositores e a Orquestra Sinfônica da Escola de Música. Foi um período fértil, de muito aprendizado.

Além da formação universitária, Djalma Corrêa logo se integrou ao universo musical da cidade, nesse ambiente, conheceu os artistas que faziam música popular, na época com grande influência da Bossa Nova e do Jazz. Tocando na noite, ele foi integrando-se aos movimentos culturais da cidade. Em 1964, Djalma estava no grupo do show "Nós, por exemplo…" que juntou pela primeira vez, no palco, na inauguração do Teatro Vila Velha, nomes ainda pouco conhecidos do cenário musical: Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Perna Fróes, Fernando Lona e Alcyvando Luz. O espetáculo foi produzido por Roberto Sant'Ana. Djalma apresentou uma obra de música eletrônica com acompanhamento de bateria e percussão e fez também a sonoplastia do show.

Pesquisa e Documentação

Seus olhos e ouvidos e sensibilidade de músico-pesquisador logo se interessaram pelo universo cultural baiano. Foi nesse período que ele começou a fazer gravações sonoras. Primeiro com um gravador de seu professor Koellreutter e depois com um Nagra, gravador portátil, muito utilizado no cinema para a captação do som direto. Aos poucos, começou a registrar diversos aspectos da cultura popular baiana: a Capoeira, o Samba de Roda, os Ternos de Reis, a Puxada de Xaréu e os Terreiros, quando lhe era permitido. Uma coisa vai levando a

outra e, por onde andava, Djalma levava seu gravador.

A Coleção de Culturas Populares do Acervo de Djalma Corrêa foi constituída de 1964 a 1978. Entre os anos de 1973 a 1975, Djalma consegue apoio da Polygram[3] para dar continuidade às suas pesquisas com recursos da gravadora e visando publicação comercial de seus resultados. Foi, então, elaborado o Projeto Phonogram de Pesquisa e Documentação Folclórica. Essa experiência, segundo Djalma, foi uma possibilidade de ampliar o trabalho de pesquisa e registro que já vinha fazendo de forma independente em Salvador e no Recôncavo, dando continuidade à sua prática de documentar mestres, grupos, encontros de culturas populares e festas tradicionais. Com os recursos da gravadora, Djalma fez roteiros e contatos, melhorou a parte técnica de captura do som[4] e começou as viagens, primeiro para outros locais da Bahia e depois circulando por várias regiões do Brasil. Djalma foi a diversos estados do Nordeste: Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão, depois para Norte: Amazonas, Amapá e Pará e também para o Rio Grande do Sul. Participaram das viagens, Roberto Santana, produtor e intermediário entre Djalma e a Polygram, e Lucia Cordeiro, jornalista, dançarina e pesquisadora, sua segunda mulher, mãe de suas duas filhas. Lucia participou de muitas dessas viagens e trabalhou por muitos anos com Djalma na identificação, classificação e descrição do material.

Embora o projeto não tivesse ainda, no período de execução uma proposta fechada de publicação. Existia a ambição de fazer fascículos que seriam lançados em bancas de jornal, havendo mesmo o interesse da Abril Cultural. Porém, o projeto não previu a questão do direito autoral, e com isso nunca saiu da fase de gravação. Foram feitas muitas reuniões para solucionar o problema, mas Djalma, que ao longo desses anos tinha construído uma relação de muito respeito com mães e pais de santo, alagbês, mestres, não aceitou a proposta de publicar como domínio público, prática muito comum até então para documentações tidas como folclóricas. Para Seeger, questões concernentes aos direitos autorais e a propriedade intelectual são os problemas mais difíceis enfrentados por arquivos sonoros (SEEGER, 2009). A única publicação

[3] Ao se referir a gravadora e aos estúdios Djalma usa sempre o nome Polygram. "A Polygram foi uma das maiores gravadoras da indústria fonográfica no Brasil. Fundada durante a década de 1920, com o nome de Sinter, mudou de designação em 1958 para Phonogram, permanecendo assim até 1979, quando passou a se chamar "Polygram do Brasil"". (wikipédiahttps://pt.wikipedia.org/wiki/Polygram_do_Brasil, consultado 26/01/2019).
[4] Além do gravador nagra, Djalma passou a usar um pré-amplificador e um mixer.

na época foi este LP que apresentarei aqui, mas que teve uma circulação muito restrita. Passados tantos anos, a maior parte da documentação segue inédita.

É interessante trazer a discussão do arquivo sonoro como local de gênese da etnomusicologia (PINTO, 2001; SEEGER, 1986, BARROS, 2013) e ressaltar uma das características principais dos arquivos: a fragilidade, ou seja, a ameaça de deterioração e desintegração de acervos audiovisuais que abrigam "registros de campo" únicos e singulares (SEEGER, 2009). Nesse sentido, a ameaça de perda cultural, que motivou a constituição de muitos desses arquivos, passa agora a ser também a ameaça da perda do objeto cultural, criado na situação de campo, considerando que mesmo sua digitalização, sua cópia digital, não está livre de ameaças. Gonçalves importante teórico da *retórica da perda* em artigo "o mal estar no patrimônio" traz nova reflexão sobre essa categoria e sua relação com os objetos materiais.

> "O uso da categoria "perda" se faz presente também num certo modo de conceber as relações entre memória, identidades e objetos materiais. Nesta concepção, a permanência desses objetos levaria necessariamente à permanência da memória e da identidade, enquanto sua destruição levaria ao esquecimento. Pressupõe-se uma necessária associação entre memória e seus suportes materiais, os quais deveriam ser preservados para que aquela se conservasse". (2015: 223)

Uma das grandes questões dos documentos sonoros analógicos como as fitas rolo, ou outros formatos mais antigos como discos 78rpm e cilindros de cera, é que eles precisam estar associados a um outro objeto para sua reprodução. Marco Dreer Buarque (2008), pesquisador da área de preservação audiovisual, chama a atenção para o desafio de se lidar com documentos audiovisuais que necessitam de um dispositivo tecnológico para serem transmitidos, diferente de um documento escrito ou fotográfico, "sempre um dispositivo cumpre o papel de intermediário entre o suporte – no qual está armazenado o conteúdo do documento – e o ouvinte/espectador" (2008: 1). Felipe Barros também trata das particularidades dos documentos fonográficos em artigo sobre a coleção fonográfica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. "Documentos fonográficos produzidos por pesquisas etnográficas podem ser considerados objetos sonoros que possuem certas particularidades. Sua materialidade aparente está em seus suportes (os discos de 78RPM); a importância, contudo, de tais objetos se dá pelas informações sonoras que carregam; algo não tão visível" (BARROS, 2018: 639).

Ainda em suas reflexões sobre arquivos sonoros, Seeger ressalta que para se lidar com um acervo audiovisual é necessário combinar "conhecimentos de biblioteconomia (para a

dimensão da organização), habilidades técnicas (para a preservação), domínio das leis (para as questões de propriedade intelectual) e a capacidade de promover desavergonhadamente nossas instituições" (SEEGER, 2009). No caso do acervo de Djalma Corrêa, ele próprio concentrou até hoje todas essas atividades e com esse projeto estamos dividindo com ele um pouco dessas funções, entendendo que o trabalho de preservação é um trabalho contínuo. Seu filho mais novo, José Caetano Dable Corrêa, vem assumindo muitas atividades na gestão do acervo junto ao seu pai[5].

Ao estudar um arquivo, ainda mais um arquivo pessoal pouco difundido, estamos colaborando com sua divulgação e ativando parte de seus sentidos. Um acervo como o de Djalma Corrêa, ao ser analisado do ponto de vista antropológico, etnomusicológico e etnográfico traz consigo as possibilidades de contribuição a produção de conhecimento desses campos, assim como dos estudos da música e da cultura popular brasileira. Todo seu trabalho de pesquisa resultou num enorme volume de documentos bem expressivos das chamadas Culturas Populares Brasileiras, muitas delas hoje Patrimônio Cultural do Brasil.

Produção Fonográfica

Folclore do Brasil (1977), editado pela Phonogram, é a única edição fonográfica do extenso trabalho de documentação sonora e audiovisual que Djalma desenvolveu de pesquisa da cultura popular brasileira. Reunindo uma compilação de temas, foi uma edição promocional comemorativa dos 100 anos do som gravado. A marca da comemoração é a invenção do fonógrafo por Thomas Edson no ano de 1877. Com uma tiragem limitada de 300 exemplares, o LP foi distribuído pela Phonogram para as grandes gravadoras do mundo, representando a música brasileira e não teve lançamento comercial no Brasil. Na época, o diretor da gravadora, André Midani escolheu para representar a música brasileira os resultados do projeto que Djalma estava desenvolvendo de registro do folclore. Djalma, então, selecionou 14 temas de diversas expressões do Norte, Nordeste e Sul do Brasil. Cada gravação teve sua dinâmica própria, mas no geral são gravações feitas em locais abertos ou nas sedes dos grupos. Alguns exemplos são

[5] Ver catalogo no CineOp – 16ª Mostra de Cinema de Ouro Preto o texto Acervo Djalma Corrêa, estratégias de preservação e protocologos de preservação em tres eixos: áudio, foto e video. Por Caetano Corrêa, junho de 2021.

o Carimbó do Pará, a Caixa do Divino do Maranhão, o Maculelê, os Aboios e a Puxada de Rede da Bahia, o Bambelô do Rio Grande do Norte, o Marabaixo do Amapá, as Tribos do Amazonas e a Trova Gaúcha do Rio Grande do Sul. A edição foi uma pequena seleção: são 40 minutos de um material ainda inédito de quase 100 horas de gravações sonoras.

Em conversa em janeiro de 2021, Djalma conta alguns detalhes de como se deu o projeto desse disco.

> "Esse disco é um disco meio emblemático pra mim, porque fui pego assim de surpresa, eu não tava nem no Brasil, eu tava fora e aí eu recebi um comunicado de André Midani que achou que para comemorar os 100 anos do som gravado (...) o que tinha de mais representativo era exatamente esse projeto que eu vinha desenvolvendo junto com a Polygram".

E continua contando como foi fazer um pequeno recorte de um extenso material.

> "(...) era muito material que eu tinha, vasto material, então fazer uma escolha, fazer uma triagem do que seria essa seleção, foi uma coisa muito difícil, eu sei que eu cheguei, era férias coletivas da Polygram o estúdio totalmente fechado (...) o estúdio foi aberto só para mim. Eu ia pra lá de noite e ficava sozinho virando a madrugada, sozinho naquele mundo daquele estúdio com câmara de eco, aquelas coisas todas que eu precisava, tudo ligado lá pra mim. E aí eu mandei brasa, foi um mês de trabalho, trabalhando sempre de noite (...) aí eu fui fazendo uma escolha, (...) fui por esse caminho achando assim as coisas mais representativas que eu fui encontrando em cada lugar.

Olhando o encarte e escutando o LP, que há muito tempo não ouvia, Djalma vai trazendo mais detalhes através de cada uma das faixas, vai recordando detalhes de como foram os registros de cada um desses assuntos na época, nos anos de 1973 a 1975.

> é uma material que eu tenho um carinho muito grande e eu tenho um envolvimento quase total, (...) sou eu, que faço gravações pelo Brasil a fora com um gravador Nagra VI - estéreo e a mixagem é João Moreira e eu, fazendo essa mixagem final. Eu sempre quis um outro ouvido, de quem não estava envolvido para poder me ajudar (...) vamos dizer, eu poderia ser muito tendencioso nessa mixagem, então eu chamei o João Moreira, que era um técnico da Polygram pra me ajudar nessa mixagem.
> (...) e as fotos, ne? Essas fotos todas são fotos que eu fui fazendo, pelo Brasil a fora, essa aqui por exemplo é uma foto do Amazonas, Festival Folclórico do Amazonas (aponta capa LP)



Fazer essa edição foi um exercício de duplo recorte. O LP tem quatorze faixas, cada uma, de aproximadamente três minutos, representando algumas manifestações de centenas que Djalma registrou. Cada faixa apresenta um ou dois temas mixados dos registros, sendo que os materiais que Djalma produziu em campo tinham em média meia hora quando ele gravava uma fita rola, 1 hora quando eram duas, chegando alguns casos que Djalma gravou de cinco fitas completas, ou seja, 2 hora e meia.

Trago alguns elementos suscitados pela escuta onde Djalma apresenta um pouco de seu método. Logo na primeira faixa, ele explica:

> "Isso é a coisa do Carimbó, onde vai entrando cada um dos instrumentos. Eu fiz questão de mostrar essa transparência, essa forma como se harmonizam esses instrumentos de percussão e o tema cantado, os vários instrumentos a maneira como eles vão entrando (...)".

Em muitas de suas gravações Djalma conseguiu captar isso que ele chama de transparência que são as camadas sonoras que vão se somando até chegar no conjunto completo dos instrumentos e do canto. Em algumas gravações dá para perceber essa condução do registro. Um exemplo, que não entrou nesse disco, é o material de capoeira que ele fez com Mestre Gato, onde além dos cantos, ele faz registros dos toques, numa apresentação quase didática do que era cada um dos toques e seus nomes.

Ainda sobre a transparência, Djalma explica como eram algumas situações de gravação e as escolhas de locais para gravar e como eram posicionados os instrumentos e as vozes. Na escuta da faixa de Maculelê ele lembra:

> "isso foi em Santo Amaro, a gente foi para uma casa, não me lembro se era a sede deles, era um local grande (...) o maculelê normalmente é na rua, mas no caso pra gravação foi escolhido esse local fechado que me dava melhores condições de gravação e ai eu fiz a divisão de timbres e um espaçamento entre os instrumentos para poder ter, vamos dizer assim, essa transparência e essa gravação correu assim direto, eles vão cantando a sequência normal do Maculelê"

Nesse disco os grupos em sua maioria são apresentados de forma genérica, representando as manifestações de cada estado. Na capa tem um pequeno texto para cada faixa, mas só alguns trazem dados mais específicos, não existe uma ficha técnica para cada faixa. As explicações para que dados mais específicos dos grupos, dos locais, das pessoas não tenham sido publicados pode ser inferido da urgência de produção do LP e também do propósito mesmo do disco de representar a música do Brasil para gravadoras no exterior.

Com o trabalho desenvolvido agora, sistematizando informações registradas nas fichas e cadernos, estamos conseguindo identificar mais detalhes de cada grupo e qualificar essas informações. Nem todos os registros tem o mesmo nível de detalhamento, e isso é reflexo da equipe presente em campo e do tempo também de contato com cada grupo. Por exemplo, o material das pesquisas quando Lucia Cordeiro esteve presente no campo são os mais detalhados, porque ela estava em campo justamente nessa função de pesquisa. Já outros foram feitos em festivais onde eram muitos grupos se apresentando e o resultado foram dados mais escassos. Muitas vezes, Djalma esteve em campos apenas com o produtor ou um auxiliar técnico, que não tinham esse olhar e o tempo para detalhar tanto os registros. Djalma conta que muitos dos registros ele fez sozinho em campo.

Considerações finais

Com as digitalizações e escuta dos materiais, associado a análise da documentação complementar de fichas, cadernos e textos, estamos trabalhando na qualificação de todo o material e na publicação de um catálogo virtual[6]. Ainda não será a publicação do acervo, mas um passo inicial de preservação e difusão do trabalho realizado por Djalma e também a

[6] Em novembro de 2021, será lançando o site do projeto que trará o catálogo e o mais informações sobre a Coleção Culturas Populares do Acervo Djalma Corrêa. (ver: djalmacorrea.com.br)

possibilidade de reconhecimento do Acervo de Djalma Corrêa no contexto das gravações sonoras da música e da cultura popular brasileira (SAUTCHUK, 2005; ARAGÃO, 2005; MENDONÇA, 2007; BARROS, 2013; CHAVES, 2016).

No mesmo período, anos 1960/1970, foram constituídas por pesquisadores e instituições, em caráter de investigações etnomusicológicas ou folclóricas e/ou, ainda, com objetivos comerciais acervos que dialogam muito com o de Djalma são eles: o *Itinerário Musical do Nordeste* – Fundação Joaquim Nabuco (pesquisa realizada por José Jorge de Carvalho, Rita Segato, e equipe); os discos da *Coleção da Gravadora Marcus Pereira;* e a coleção do então Instituto Nacional de Folclore *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro.* É importante pensar como a prática de colecionamento de modernistas, em especial de Mario de Andrade, influenciaram todos esses trabalhos, inclusive o de Djalma Corrêa. A premissa do nacionalismo musical (ANDRADE, 1972; TRAVASSOS, 2003; NAVES; 1998) era a criação de uma música nacional, através da coleta de "músicas folclóricas" para servir de fonte para compositores eruditos. Djalma, situado na interseção entre a formação erudita e a prática popular, contribuiu para uma não hierarquização e mesmo não delimitação dessas fronteiras, daí a importância de seu acervo e de sua trajetória artística.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947).* Rio de Janeiro, 2005. [Dissertação - Mestrado em Música, UFRJ].

BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944).* Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

_____. "Coleções sonoras e objetos etnográficos: o arquivo fonográfico de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo". Rio de Janeiro, [no prelo].

BUARQUE, Marco Dreer. Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisiais. In: Anais do Encontro Nacional de Histório Oral (São Leopoldo, RS, 2008). Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral; São Leopoldo, RS : UNISINOS, 2008.

CHAVES, Wagner Diniz. *Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão*. In: Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas / organizadores : Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias. – Recife : Editora UFPE, 2016, pp 245-272.

GARCIA. Miguel A. 2011. "Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado". *Artefilosofía* 11, pp 36-50.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos et alii. A Alma das Coisas. Rio de Janeiro, FAPERJ, Ed. Mauad X, 2013.

MENDONÇA, Cecília de. 2007. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio.* Dissertação de mestrado em Memória Social, UNIRIO, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular.* FGV Editora, Rio de Janeiro, 1998.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora". Revista de Antropologia. São Paulo, vol.44, nº1, 2001.

SAUTCHUK, J.M. *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na Produção da Gravadora Marcus Pereira*. Dissertação [Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia] – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SEEGER, Anthony. "The Role of Sound Archives in Ethnomu- sicology Today". *Journal of the society for ethnomusicology*, Volume 30, número 2, 1986, pp 261-276.
_____. "Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 48 (2009): 31-52.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bártok. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

Entrevistas/ conversas gravadas com Djalma Corrêa pela autora – janeiro de 2021.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ARQUIVO ETNOMUSICOLÓGICO DO MUSICULTURA: ENTRE A PESQUISA E O INTERESSE PÚBLICO

GT 02: "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

Pedro Luiz Fadel Ferreira/UFRJ
pedro.fadel@musica.ufrj.br

Fanner de Souza Horta/UFRJ
fanner.horta@musica.ufrj.br

Isabela Querasian Albor/UFRJ
isabela.albor@musica.ufrj.br

Mateus Furtado Santos Souza/UFRJ
mateus.furtado@musica.ufrj.br

Sarah Xabudé Moreira Francisco/UFRJ
sarah.xabude@musica.ufrj.br

Virgínia Bezerra de Souza Barbosa/UFRJ
virginia.barbosa@musica.ufrj.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir os resultados preliminares de uma pesquisa em andamento, realizada pelo grupo de pesquisa-ação participativa Musicultura, acerca do desenvolvimento de seu arquivo etnomusicológico. Propomos entender o arquivo etnomusicológico do grupo como um ponto entre a pesquisa e o interesse público, englobando usos pessoais, militantes, artísticos e quaisquer outros além do uso direto e estritamente acadêmico. Nossas percepções partem da análise de trabalhos pregressos do grupo em relação a preocupações arquivísticas e de arquivamento – mesmo que ainda introdutórias nos primeiros momentos em que foram colocadas – e de fontes primárias que advêm da própria prática arquivística do grupo. Por fim, iremos abordar alguns dos dilemas e perspectivas relacionados ao desenvolvimento do estágio atual do projeto de pesquisa empreendido pelo grupo.

Palavras-chave: Arquivo etnomusicológico. Interesse público. Arquivo comunitário.

Musicultura's ethnomusicological archive: between research and public interest.

Abstract: The objective of this essay is to discuss the first results of an on-going research that is being realized by the participatory action-research group Musicultura, about the development of its ethnomusicological archive. We tend to understand the group's ethnomusicological archive as a connection between research and public interest, encompassing personal, political, and artistic usage, and any other usage which is not strictly academical. Our perceptions come from the analysis of

previous essays and other works the group developed in what concerns the matter of archives - even if they're still introducing those concepts at first sight - and from the primary work basis that comes from the current group's practice in archives. At last, we will address the most prominent dilemmas and perspectives that are related to the current stage of development in the group's undertaken research.

Keywords: Ethnomusicological archive. Public interest. Community archive.

Introdução

Iniciando suas atividades em 2004, o Musicultura é um grupo de pesquisa-ação participativa[1] em Etnomusicologia que tem como objetivo a produção de conhecimento acerca dos diferentes significados e formas de sociabilidade articulados pelas práticas sonoras e musicais no âmbito da Maré, bairro de classe trabalhadora localizado na cidade do Rio de Janeiro. Influenciado pela pedagogia de Paulo Freire e pela sociologia de Orlando Fals-Borda, o trabalho de pesquisa e investigação do grupo é pautado pela elaboração de conhecimento construído de maneira horizontal, reflexiva e prática, onde os interesses da comunidade são centrais para a pesquisa, visando contribuir para a superação das desigualdades sociais e das formas de dominação e exploração que alicerçam o sistema societal vigente.

Ao longo de seus dezessete anos de atuação, o grupo trabalhou com a coleta, produção e guarda de diversos materiais escritos, sonoros e visuais, constituindo um conjunto diversificado de materiais e apontando para a construção de um arquivo permanente e comunitário, construído de maneira participativa. Tal construção objetiva atuar na contramão do modelo dos arquivos tradicionais que, conforme Seeger (1986); Layne (1998) e Vallier (2010) está inextricavelmente ligado às contradições inerentes à edificação do mundo colonial e da expansão político-econômica de potências imperialistas. O trabalho do Musicultura busca, assim, conceber um modelo contra hegemônico de arquivo. Esta comunicação, portanto, tem como objetivos discutir os resultados preliminares de uma pesquisa em andamento realizada pelo grupo acerca do desenvolvimento de seu

[1] Segundo Cambria et al. (2016), a perspectiva da pesquisa-ação participativa, "assume o diálogo e a colaboração como processos epistemológicos e políticos fundamentais que levam a diferentes tipos de conhecimento, visto seu potencial emancipatório, e a outras formas de práxis coletiva (a combinação de ação e reflexão). [...], essa perspectiva de trabalho vê como necessário um conhecimento produzido dialogicamente baseado na práxis de grupos sociais subalternizados, para confrontar os poderes hegemônicos que os oprimem." (p. 101)

arquivo etnomusicológico, qual foi o caminho percorrido ao longo de seus anos de atuação no que tange a decisão da construção de um arquivo, e os preceitos teóricos metodológicos e políticos de tal decisão.

A percepção contemporânea de sentidos divergentes em relação à definição da palavra "arquivo" expressa-se de maneira contundente neste trabalho através de questões tais como, por exemplo, a da autoria compartilhada em um "arquivo comunitário". O sentido para *arquivo comunitário* que adotamos nesta comunicação é o de um arquivo produzido por uma comunidade (rotativa) de pesquisadores, porém no mesmo local, e contando basicamente com o mesmo modo de gestão acadêmica. Esse é um dos fenômenos, aderente aos efeitos da era digital, sobre os quais pretendemos discorrer neste texto à medida que apresentamos questionamentos e resultados preliminares de um projeto de pesquisa em andamento que tem como cerne a realização de três metas para montagem do Arquivo Digital Musicultura: a) descrição arquivística[2] dos arquivos etnomusicológicos do Musicultura; b) a criação de repositórios para alocar, de um lado, as cópias de documentos digitalizados e de outro, os metadados (resultantes da descrição arquivística) que impulsionarão: c) a implementação de um SIGAD (Sistema Informatizado de Gestão Arquivística de Documentos) criando-se uma base de dados para armazenamento dos metadados. Essas ferramentas possibilitarão o retorno do Arquivo do Musicultura às comunidades da Maré e acadêmica, escolas e universidades públicas do Rio de Janeiro, inicialmente.

Poderíamos pensar o arquivo do Musicultura como um arquivo de "autoria compartilhada" cujos(as) pesquisadores(as) de campo são ao mesmo tempo receptores, criadores e curadores de suas pesquisas e, em algum nível, também corresponsáveis pelos processamentos e arquivamento das mesmas. A visão panóptica proporcionada pelo armazenamento de documentos através de sistemas informatizados, frequentemente contribui para que esses enunciados sejam facilmente recuperados em outro momento. Ao contrário, pelo fato de terem sido produzidas sob a ótica dos interesses dos moradores participantes e com a periodicidade de projetos de 4 anos, essas práticas, sobretudo as de

[2] No campo da arquivologia, o termo "descrição arquivística", geralmente é usado em duas acepções. Para se referir a realização de uma etapa específica de descrição de documentos em um fundo documental ou para remeter à realização de um conjunto de processamentos técnicos imprescindíveis a um projeto arquivístico, tais como digitalização, armazenamento, classificação, descrição de documentos (CONARQ, 2006, p. 42).

pesquisa, incitam, em alguma medida, a ideia da formação de "enunciados descontínuos" (GARCÍA, 2010).

Na próxima seção, iremos realizar uma breve retrospectiva da trajetória do grupo no que tange o desenvolvimento prático-teórico de seu arquivo.

A trajetória arquivística do Musicultura

Partindo da análise de documentos do grupo provenientes dos seus primeiros anos de existência, nota-se que o Musicultura, de alguma maneira, já se debruçava sobre a necessidade de lidar com a documentação oriunda de suas pesquisas em uma perspectiva de arquivamento. Destacam-se dois momentos principais: O primeiro deles ocorreu no ano de 2004, com o estabelecimento da criação de um banco de dados sediado na comunidade, contendo a documentação audiovisual, ou exclusivamente em áudio, de práticas musicais concretas e depoimentos primários, além de suas respectivas transcrições para suportes digitais. Tal objetivo reaparece enquanto uma das metas previstas para o período compreendido entre os anos de 2007 e 2010, dentro do projeto de pesquisa "Música, memória e sociabilidade na Maré: estudo etnomusicológico colaborativo em uma comunidade do Rio de Janeiro"[3]. Além disso, como vestígio de um possível trabalho de criação do banco de dados estabelecido em 2004, encontramos no material analisado um modelo de ficha de descrição arquivística proveniente do Rede Memória da Maré[4], documentado pelo grupo no ano de 2005. Também foi encontrado um relatório das atividades realizadas pelo Musicultura, escrito em janeiro de 2006, onde, na etapa referente ao banco de dados, constam a elaboração das fichas e dos processos de catalogação dos vinis, da hemeroteca e dos vídeos feitos pelo grupo.

As primeiras reflexões externalizadas para a comunidade acadêmica acerca do acúmulo de materiais de pesquisa na sede do Musicultura, localizada entre 2005 e 2013 no Museu da Maré[5],

[3] O projeto também estabelece enquanto metas para o período compreendido entre os anos de 2007 e 2010, a geração de novas documentações sobre as práticas musicais ainda não documentadas pelo grupo e a divulgação através de exposições itinerantes e CDs ou CD-ROMs elaborados pela equipe para uso em apresentações em espaços comunitários, além da intensificação da produção de trabalhos acadêmicos, envolvendo cada vez mais a equipe como um todo.

[4] "Núcleo de estudos sobre a memória social local, criado por moradores, alguns dos quais com formação acadêmica, no âmbito do CEASM [Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré.]" (MUSICULTURA, 2011, p. 168).

[5] "Em 2013, o Musicultura transfere seu laboratório e acervo para outro local dentro da Maré, o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania (CCDC), um órgão subordinado à Secretaria de Serviço Social e Direitos Humanos do governo do Estado do Rio de Janeiro." (DIAS et al., 2018, p. 180). Em 2014, a partir da ocupação da Maré pelas Forças Armadas,

surgem em 2007, com a preparação para a apresentação oral do grupo no *European Seminar on Ethnomusicology*, na Universidade Nova de Lisboa. A partir daí, os primeiros artigos que se reportam a essas atividades foram publicados nos livros *Music and Conflict* (O'CONNELL; CASTELO-BRANCO, 2010) e *Música/Musicologia y Colonialismo* (AHARONIÁN, 2011).

Conforme apontam Araújo e Musicultura (2010, p. 228), para chegar a uma concepção de arquivo afinada com o trabalho realizado pelo grupo, os(as) integrantes do Musicultura partiram de suas próprias experiências, dos diálogos travados em suas casas e na comunidade e do engajamento com trabalhos do campo da Etnomusicologia que se debruçam sobre a temática da constituição de arquivos comunitários. Tal movimento levou à compreensão de que o arquivo do grupo era, e continua, sendo composto por elementos ligados indiretamente, ou relacionados de maneira não óbvia, ao som, ou até mesmo à música (MUSICULTURA, 2011, p. 170). Nesse sentido, o arquivo etnomusicológico do Musicultura seria formado por uma série de suportes e documentos variados, como MDs, CDs, DVDs, livros, fotos, arquivos de áudio e vídeo com paisagens sonoras e entrevistas, textos acadêmicos, questionários de pesquisa quantitativa e outros textos produzidos pelo próprio grupo (ibid., p. 170). Esta miríade de materiais foi produzida e coletada de maneira diversificada ao longo dos anos de pesquisa, contando com o trabalho coletivo tanto dos integrantes do grupo, quanto de outros(as) moradores(as) da Maré, que contribuíram majoritariamente com doações.

Em consonância com as perspectivas engajadas com a construção de novas formas de práxis coletiva e processos político-epistemológicos emancipatórios, o grupo aponta que "o objetivo mais importante do nosso trabalho é fomentar, através do diálogo, uma reflexão da comunidade sobre si mesma" (ARAÚJO, MUSICULTURA, 2010, p. 229, tradução nossa)[6]. É fundamental para o trabalho arquivístico empreendido a compreensão de que "um arquivo etnomusicológico é também uma

dentro do contexto de implementação das chamadas "Unidades de Polícia Pacificadora" (UPPs), "a sala onde se encontrava o acervo e na qual também aconteciam as reuniões do grupo passou a ser ocupada por uma unidade do Departamento de Trânsito do Rio de Janeiro (DETRAN-RJ), e o acervo precisou ser realocado para um local menor e menos apropriado que o anterior." (ibid., p. 180). O grupo também denuncia as precárias condições de preservação do atual local de guarda de seu acervo físico ao afirmar que: "Hoje em dia, quando chove, entra água na sala em que se encontra o acervo, além de ramos de plantas como trepadeiras, que invadem o espaço através das claraboias da sala. Nos dias de alta temperatura é impossível a permanência de pessoas na sala em questão, que funciona com precária estrutura, sem ar-condicionado, além de não possuir internet." (ibid., p. 180). Tal situação é corroborada por pareceristas do Arquivo Nacional em relatório de visita técnica realizada no dia 4 de dezembro de 2019, com data de entrega do relatório no dia 24 de março de 2020.

[6] The most important goal of our work is to foster, by means of dialogue, the reflection of our community upon itself.

tentativa de entender a música e o som como realidade, como uma dimensão onde a realidade é construída, refletida ou comentada." (ibid., p. 229, tradução nossa)[7]. Nesse sentido, duas questões nortearam as atividades do grupo à época: "qual o impacto social de um acervo localizado dentro de uma favela? E como ele se deflagra para além de seu potencial?" (DIAS et al., 2018, p. 177).

Em 2013 o Musicultura inicia um novo projeto de pesquisa em parceria com o grupo Skopeofonia, vinculado à Universidade de Aveiro, Portugal. Intitulado "Música, Memória e Sociabilidade no Espaço Lusófono: Uma experiência colaborativa baseada em princípios da pesquisa-ação participativa", tal projeto tinha como objetivo geral empreender um estudo etnomusicológico acerca das práticas musicais, da memória e das formas de sociabilidade nas áreas da Maré, no Rio de Janeiro, e da Cova da Moura, em Lisboa. Assim como seu antecessor[8], esse projeto também apontava para a necessidade da organização de um banco de dados para o material de pesquisa (documentação sonora, visual e textual). Porém, é notável na sua redação uma maior atenção e referência aos termos "arquivo" e "acervo", seja na interlocução com o Arquivo do Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa, ou na elaboração de estratégias de acesso público ao acervo fruto da produção e coleta de documentação e material de pesquisa.

Dialogando com as metas estabelecidas por ambos os projetos, uma das questões suscitadas pelo trabalho de elaboração do arquivo se refere às possíveis formas de acesso e compartilhamento do material produzido e adquirido até o momento. Dentre as estratégias elencadas, a integração e interlocução com escolas públicas presentes na Maré[9] e nas suas redondezas se configurou como uma das formas mais longevas e efetivas de diálogo, reelaboração dos conhecimentos produzidos pelo Musicultura em suas pesquisas, e elaboração de novos conhecimentos. Conforme apontado pelo próprio grupo:

> A produção de conhecimento gerada pelo grupo, através de suas experiências de pesquisa na Maré, tem sido propagada durante as interlocuções em escolas da rede pública municipal do bairro há cerca de nove anos, através de uma atividade dialógica [...] com moradores locais. [...] As ações participativas [...] em escolas públicas tornam possível o acesso, a uma significativa parcela de moradores da Maré, às reflexões acerca das relações entre as práticas

[7] An ethnomusicological archive is thus also an attempt to understand music and sound as reality, as a dimension where reality is constructed, reflected, or commented upon.
[8] Música, memória e sociabilidade na Maré: estudo etnomusicológico colaborativo em uma comunidade do Rio de Janeiro.
[9] Podemos citar como exemplo a Escola Municipal Teotônio Vilela, localizada na Rua Manoel da Silva Falcão, em Manguinhos.

> musicais e a ocupação do espaço [...] no intuito de pensar criticamente acerca da construção de discursos de identidade e autenticidade a partir da música. O curso *Música e Construção de Autonomia* (2016), por exemplo, foi voltado para a discussão da prática musical dentro da escola tomando como ponto de partida as diferentes formas de ocupação do espaço (ocupação militar e ocupação cultural)." (DIAS et al., 2018, p. 177-178).

Ao realizarmos esta exposição de alguns dos desenvolvimentos prático-conceituais que o grupo empreendeu em sua trajetória acerca da constituição de seu acervo e construção de seu arquivo, podemos constatar que, se por um lado, o trabalho atual do Musicultura é certamente um continuador da trajetória aqui exposta, é mister apontarmos para alguns pontos de diferenciação, como a busca por um diálogo mais profícuo com a literatura e as práticas arquivísticas. Conforme afirmam Lanzelotte et al. (2004 p. 8-9), as iniciativas de disponibilização de acervos musicais frequentemente têm sua ênfase colocada em questões musicológicas, em detrimento das demais áreas envolvidas em Sistemas de Informações Musicais[10], como a Arquivologia. O caráter interdisciplinar, defendido pelas autoras mencionadas anteriormente, é fundamental para o trabalho que vem sendo desenvolvido atualmente pelo grupo. Na próxima seção, iremos nos debruçar sobre alguns dos dilemas, desafios e potenciais envolvidos na construção do Arquivo Digital do Musicultura.

Dilemas e potenciais na construção do arquivo

Atualmente, o Musicultura vem trabalhando em cima do projeto elaborado pela doutoranda Virgínia Barbosa, do PPGM-UFRJ[11], intitulado "Arquivos Etnomusicológicos e Interesse Público: Descrição, Digitalização, Armazenamento, Gestão de Documentos, Retorno Público e Comunitário do Arquivo do MUSICULTURA Maré". Seu objetivo teórico geral é catalogar os processos metodológicos e epistemológicos relacionados à etnografia colaborativa e pesquisa-ação participativa através de trabalho de campo nos arquivos do Musicultura. O objetivo prático se refere à elaboração e acompanhamento da execução de um plano de descrição arquivística, digitalização, armazenamento e gestão de documentos com a finalidade de gerar o retorno público e comunitário do arquivo do Musicultura.

[10] As demais áreas de conhecimento que compõem tal sistema são: Musicologia, Ciência da Computação, Propriedade Intelectual, Banco de Dados, Engenharia de Áudio e Sistemas de Informações. (LANZELOTTE et al., 2004, p. 8).
[11] Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ.

Conforme apontado por Vallier (2010, p. 39, tradução nossa), a constituição de arquivos sonoros é frequentemente permeada por uma série de dificuldades estruturais, como a obsolescência dos formatos, custos de catalogação e preservação, necessidade de suporte administrativo, perda de financiamento para pesquisa, dentre outras.[12] A trajetória arquivística do Musicultura também é permeada por empecilhos de natureza similar. A problemática das condições precárias do atual repositório da documentação física, mencionada na seção anterior[13], a necessidade de ferramentas de trabalho (computadores, HDs) e de espaço na nuvem capaz de abarcar a quantidade de material digital, se constituem como alguns dos dilemas a serem enfrentados no atual estágio em que se encontra o projeto de pesquisa e de construção do seu arquivo etnomusicológico.

Partindo desta constatação, surge no grupo a necessidade da construção de interlocução com profissionais da área de arquivística, que começa a tomar forma no ano de 2019 com a visita do Arquivo Nacional às instalações do CCDC. Aliada a interlocução com o Arquivo Nacional, e com o intuito de empreender as estratégias de preservação apontadas a partir desse contato, o grupo iniciou uma parceria com um profissional ligado ao CONARQ (Conselho Nacional de Arquivos), visando a elaboração de um plano de salvaguarda do acervo. Nesse sentido, no início do ano de 2020, o planejamento de ações necessárias para começar o trabalho foi desenvolvido. No primeiro momento, a etapa diagnóstica identificou os tipos de documentos existentes no arquivo físico que se encontram no CCDC e a presença de documentos armazenados em plataformas da Web (*Gmail*, *WhatsApp*, *Telegram*, *Facebook*, *YouTube* e *Wix*).

Fatores como a inatenção institucional e estrutural, busca por capacitação técnica, fácil acesso aos documentos, violência e necropolítica em ambientes favelizados, acentuados pela pandemia de COVID-19 em 2020, corroboraram para que o trabalho se iniciasse pelos documentos presentes na Web - e principalmente na conta de e-mail do grupo. Por se tratar de um grupo de pesquisa-ação participativa, a comunicação entre os seus membros é determinante para as tomadas de decisões, desenvolvimento dos projetos de pesquisa e outras atividades afins. Isso é evidente nas trocas de correio eletrônico que foram copiadas pelo grupo atual, com o intuito de compor a primeira

[12] Sound archives face no dearth of challenges: staffing shortages, copyright ambiguities, format obsolescence, preservation concerns, cataloging costs, facility upkeep, administrative support, and- underscoring them all- receding funding lines.
[13] Ver nota de rodapé 5.

experimentação de montagem do arquivo digital, inicialmente por meio de ferramentas de acesso à nuvem disponíveis para o grupo através do *G Suite*[14].

Através das trocas de e-mail que ocorreram durante toda a existência do Musicultura, tornou-se possível a construção de uma linha temporal dos eventos e a captação de informações para a construção de metadados consistentes. Ao trabalhar com o mapeamento, cópia e digitalização dos e-mails, vemos que "[...] o documento de arquivo tem um potencial de relação com um evento ocorrido, o que equivale a dizer que o documento não contém a evidência, apenas aponta para eventos que vão além dele" (ROCHA; RONDINELLI, 2016).

Em dado ponto, a maneira com que o trabalho vinha ocorrendo tomou um novo caminho prático. Após meses de experimentação com o *G Suite*, chegando a finalizar uma etapa completa de copiagem e armazenamento dos e-mails, o grupo se debruçou sobre a possibilidade de tornar o trabalho sobre os arquivos mais automatizado. Já em 2021, partindo de seus próprios movimentos de pesquisa, o Musicultura buscou efetivar um diálogo com profissionais da área da arquivologia, buscando a construção de ferramentas para a execução prática da pesquisa, a cópia dos e-mails em si e a possibilidade de se trabalhar com um servidor remoto. Identificou-se, ainda, a necessidade de uma formação complementar em arquivística para os membros do grupo que participassem da pesquisa, ou da entrada de novos participantes no projeto (bolsistas ou não) da arquivística ou áreas afins.

Ainda em 2021, em vista a dar o apoio necessário (financeiro e tecnológico) para esta parte específica do projeto, o orientador da pesquisa deu entrada em um edital de auxílio à pesquisa (especificamente do programa "Cientistas do Nosso Estado", 2020) da FAPERJ (Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), enviando o projeto pela doutoranda Virgínia Barbosa, tendo como foco principal a digitalização e restauração do acervo físico do Musicultura - ainda hoje no CCDC. Sendo aprovado em maio, o início do trabalho tem previsão de início para setembro de 2021, cobrindo, enfim, mais uma das etapas fundamentais da pesquisa aqui discutida.

Considerações Finais

[14] Saiba mais sobre o Google Workspace neste link: https://workspace.google.com/intl/pt-BR/ (acessado em 06/09/2021).

Nesta comunicação, tivemos como objetivo discutir os resultados preliminares da pesquisa que vem sendo empreendida pelo grupo, relacionada à construção de seu arquivo etnomusicológico e a digitalização da documentação que constitui tal arquivo. Para tal, realizamos, primeiramente, uma breve retrospectiva e discussão da trajetória do grupo, no que tange a alguns dos desenvolvimentos teórico-prático de seu arquivo, e dos impactos que tais desenvolvimentos tiveram não só entre os(as) integrantes do grupo, mas também na própria comunidade da Maré. Em seguida, discutimos alguns dos dilemas e perspectivas colocados na elaboração da atual fase do trabalho.

Identificamos na pesquisa e no trabalho empreendidos uma miríade de maneiras pelas quais o interesse público, que também é diverso em suas manifestações, pode ser atendido. O resgate da memória de um parente/familiar, por parte de um(a) morador(a) da comunidade, a interação com escolas públicas localizadas na Maré e nas suas redondezas, a organização de atos de cunho político que façam o enfrentamento à violência estatal, e seus nexos com o próprio poder público, são alguns dos simultâneos potenciais e desafios diante da construção desse tipo de arquivo, comunitário e participativo.

Há uma projeção em vista sobre o trabalho desenvolvido, e há também aquilo que o grupo espera que ele se torne futuramente - um arquivo que atenda a diversas demandas de interesse público que possam ser sanadas dentro do escopo daquilo que é um arquivo etnomusicológico. Nesse sentido, o grupo compreende que os esforços de divulgação, acesso e criação de novas formas de uso para o arquivo do Musicultura, são um aspecto imprescindível do projeto.

Em consonância às ponderações anteriores de pesquisadoras e pesquisadores em Etnomusicologia, o trabalho empreendido pelo Musicultura também busca chamar atenção deste campo acadêmico para a necessidade de reflexões mais profundas acerca da constituição de arquivos e de suas imbricações com seus respectivos contextos sociais, políticos e econômicos.

Referências

ARAÚJO, Samuel; MUSICULTURA, Grupo. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In: O'CONNELL, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (org.). *Music and Conflict*. Champaign: University of Illinois Press, 2010, p. 217-231.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto e GUAZINA, Laize. "Com as pessoas": Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 93- 137, 2016

CONARQ. *Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

CONARQ. *Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

DIAS, Alexandre; JONES, Christine; NASCIMENTO, Diogo; ROSA, Isabella; CATININ, Juliana; CERQUEIRA, Rodrigo; ROCHA, Rony; BENTO, Vania; BARBOSA, Virginia. Acervo musicológico comunitário e pesquisa-ação participativa: perspectivas (auto)críticas. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.31, n.2, p. 169-184, jul./dez. 2018.

LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHÔA, Martha Tupinambá de; BALLESTÉ, Adriana Olinto. Sistema de Informações Musicais- disponibilização de acervos musicais via Web. *OPUS,* v.10, p. 7-15, dez., 2004.

LAYNE, Valmont. The Sound Archive at the District Six Museum: A Work in Progress. In: SEEGER, Anthony; CHAUDHURI, Shubha (orgs.). *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*. Calcutá. Seagull Books, 2004, p. 183-195.

GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o lá poética de un saber inacabado. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v.6, n.11, 2011, p. 36-50.

MUSICULTURA, Grupo. É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI. In: AHARONIÁN, Coriún (org.). *Música/Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011, p. 159-179.

SEEGER, Anthony. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology*, Champaign, v.30, n.2, p. 261-276, 1986.

ROCHA, C. L.; RONDINELLI, R. C. Gestão e preservação de documentos arquivísticos digitais: revisitando alguns dos conceitos que as precedem. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, v. 29, n. 2, p. 61-73, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/41722. Acesso em: 06 set. 2021.

VALLIER, John. Sound Archiving Close to Home: Why Community Partnerships Matter. *Notes*, Middleton, v.67, n.1, p. 39-49, 2010.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MÚSICA EM 78 ROTAÇÕES NO SUL DO BRASIL: UM ESTUDO DE CASO SOBRE AS COLEÇÕES DE DISCOS DA ODEON E RCA VICTOR DA DISCOTECA L. C. VINHOLES, PELOTAS-RS

GT 02 "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

Eduardo Vetromilla Fuentes (Universidade Federal de Pelotas)
vetromilla@gmail.com
Luís Fernando Hering Coelho (Universidade Federal de Pelotas)
luis.coelho@ufpel.edu.br
Rafael Henrique Soares Velloso (Universidade Federal de Pelotas)
rafavelloso@gmail.com

Resumo: Desde os primórdios da indústria fonográfica, uma cidade interiorana no extremo sul do Brasil (Pelotas - RS) se destaca como parte de uma rede cultural alicerçada no consumo e na circulação de artistas e fonogramas formada entre Brasil, Europa e América Platina. Este estudo teve por objetivo conhecer o campo musical compartilhado entre a Rádio Cultura de Pelotas - PRH-4, artistas e seus ouvintes através de um recorte do seu acervo de discos de 78 rotações, como parte integrante das práticas musicais da região. Foi observada alta representatividade da música estrangeira em suas coleções de fonogramas da Odeon e RCA Victor. Embora dados sobre a programação musical veiculada na época não sejam apresentados, essa pesquisa revela que grupos musicais atuantes na emissora eram formados de acordo com a nacionalidade de repertórios, divididos entre música brasileira, européia, norte-americana e platina, estando essa divisão claramente representada nas coleções estudadas. A variabilidade anual no número de lançamentos de séries catalográficas dedicadas a artistas e obras nacionais dessas gravadoras esteve igualmente representada nos fonogramas da emissora, e indica a presença de dois períodos distintos de produção fonográfica em 78 rotações pelo processo elétrico de gravação no Brasil. A possibilidade de tal coincidência ser representativa da existência de conexões entre a demanda musical regional desta cidade e fatores históricos, políticos e econômicos que marcaram a indústria fonográfica e seu desenvolvimento nacional e mundial abre novos questionamentos e investigações a serem conduzidas sobre estes arquivos sonoros.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Indústria musical. Mercado fonográfico. Música gravada. Radiodifusão.

Music at 78 RPM in South Brazil: A case study on Odeon and RCA Victor's record collections from Discoteca L. C. Vinholes, Pelotas - RS

Abstract: Since the beginnings of the record industry, a small town in the extreme south of Brazil (Pelotas - RS) has stood out as part of a cultural network based on consumption and circulation of artists and records formed between Brazil, Europe and America Platina. This study aimed to know the musical field shared between Rádio Cultura de Pelotas - PRH-4, artists and their listeners through a piece of its 78 RPM record collection, as a part of regional music practices. Foreign music was highly represented in their Odeon and RCA Victor's record collections. Although data on broadcast aired in the period are not presented, this research reveals that musical groups which

worked on the station were formed according to the nationality of repertoires, divided into Brazilian, European, North American and America Platina music, whose division was clearly represented on their record collections. The annual variability in number of releases from those company's catalog series dedicated to national artists and music was equally represented on the station's record collections, and indicates the presence of two distinct periods of 78 RPM record production by electrical recording process in Brazil. The possibility of such a coincidence being representative of connections between regional music demand and historical, political and economic factors which marked the record industry and its national and global development opens new questions and investigations to be conducted on and over these sound archives.
Keywords: Ethnomusicology. Musical Industry. Phonographic market. Recorded music. Radio broadcasting.

Introdução

Transformada em produto industrial a partir da invenção do fonógrafo e do gramofone na virada do século XIX para XX, a gravação musical em discos deu origem a uma rede comercial que se espalhou rapidamente por todo o planeta, influenciando profundamente escutas e práticas musicais (STERNE, 2003). Os processos implicados neste desenvolvimento englobam diversos atores e papéis (p. ex., técnicos, arranjadores, produtores, intérpretes, músicos e ouvintes), em diferentes níveis de abrangência e impacto sobre as coletividades (COTRELL, 2010). No Brasil, essa rede se formou graças às iniciativas de Frederico Figner (1866-1947), imigrante europeu que apresentou essa novidade tecnológica nos principais centros urbanos de nosso país e implantou no Rio de Janeiro (RJ) a primeira indústria fonográfica da América Latina (FRANCESCHI, 2002).

Parte de importante rota comercial do extremo sul do país, a cidade de Pelotas[1] (RS) representa um dos elos de conexão entre Brasil, Uruguai e Argentina, e desta região com o mundo atlântico, numa rede marcada por intenso fluxo cultural e artístico. Data do final do século XIX a chegada das novidades trazidas por Figner para a região. Temos na pessoa de Francisco de Paola importante personagem dessa história. Imigrante italiano, Francisco de Paola foi assistente de Figner na demonstração desta tecnologia em todo o país, passando por Pelotas e Rio Grande (RS) em 1895 e vindo a atuar como gerente na filial da Casa Edison em Porto Alegre (RS) no ano de 1901. Logo no ano seguinte, Francisco de Paola se casa em Pelotas e inaugura na cidade sua própria

[1] Município da região sul do Rio Grande do Sul, situado às margens da Lagoa dos Patos, a cerca de 260 km da capital do Estado, Porto Alegre, 60 km do porto marítimo da cidade de Rio Grande, e 150 km da fronteira do Brasil com o Uruguai. Dados do recenseamento de 1920 no Brasil (BRASIL, 1928, p. 550) registram população total de 82.294 pessoas no município, sendo 75.033 brasileiros e 7.261 estrangeiros. Tais números posicionam a cidade como a segunda mais populosa do estado na época, atrás apenas da capital do estado.

loja de artigos musicais, o Bazar Edison (CASCAES, 2016), a qual permaneceu em atividade por mais de um século.

Investigações preliminares do presente estudo indicam que o comércio fonográfico em Pelotas se expandiu rapidamente na década de 1900. Periódicos da região traziam anúncios da chegada de caixas de discos e da disponibilidade desses para venda em diversos estabelecimentos comerciais da cidade (Figuras 1*a*, 1*b* e 1*c*). Retificando informação do estudo de Santos (2011), foi observado que essas remessas, oriundas do centro de distribuição de discos na capital do país, a Casa Edison de Fred Figner, se davam através de navios de cargas marítimas, e não de trem. O Vapor Itajubá era uma das embarcações que partiam do Rio de Janeiro com destino aos portos de Santos (SP), Paranaguá (PR), Florianópolis (SC), Rio Grande, Pelotas e finalmente, Porto Alegre (Figura 1*d*). Este rápido desenvolvimento do comércio fonográfico em Pelotas revela um aspecto cultural de interesse para essa pesquisa: o gosto pela música gravada e pela formação de coleções de discos.

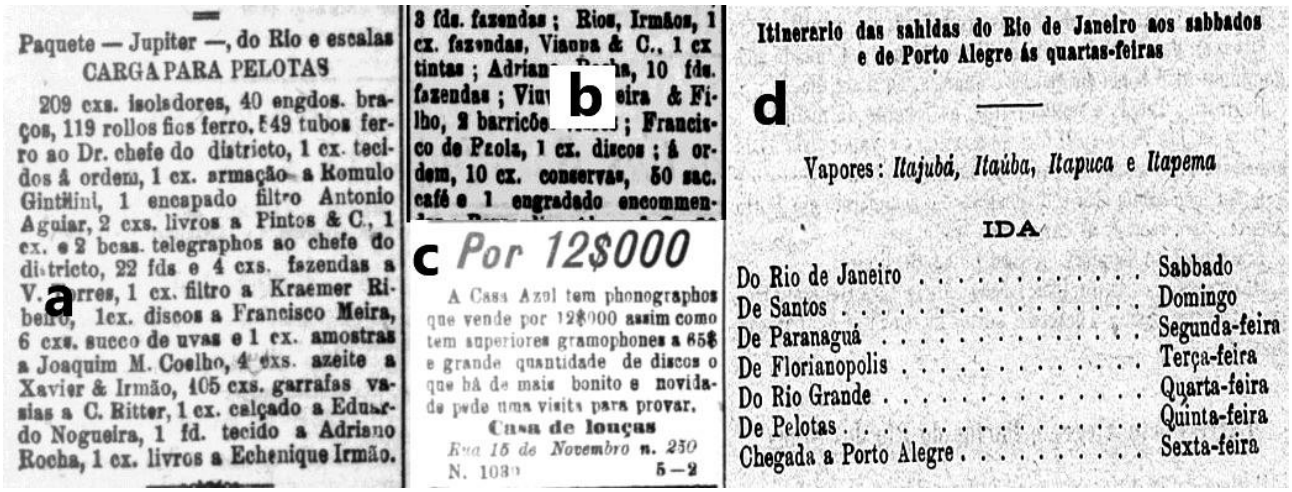


Figura 1: Anúncios dos periódicos (*a, b, c*) Opinião Pública (Pelotas - RS) e (*d*) Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial (Rio de Janeiro - RJ); *a*.) Carga destinada a Francisco Meira, proprietário da Livraria Commercial (ed. 66, p. 3, 1908); *b*.) Carga destinada a Francisco de Paola, proprietário do Bazar Edison (ed. 103, p. 4, 1910); *c*.) Anúncio de discos na loja Casa Azul/Casa das Louças (ed. 108, p. 3, 1910); *d*.) Itinerário de vapores com destino a Pelotas (ed. B00068, p. 1353, 1911). Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Aragão (2017) argumenta que gravações realizadas no período conhecido como fase mecânica da produção fonográfica (1900-1927) podem ser consideradas como documentos etnográficos úteis em estudos sobre paisagens sonoras urbanas da época. Considerada a sexta

fábrica de discos no mundo (SANTOS, 2011), a Casa A Eléctrica dos irmãos Savério e Emilio Leonetti, fabricante dos Discos Gaúcho inaugurada em Porto Alegre no ano de 1914, permitiu o registro de diversos grupos musicais locais e regionais, expandindo a diversidade nacional de gêneros de músicas gravadas em relação àquela produzida no centro fonográfico da capital federal. Seu surgimento se deu após as primeiras gravações fonográficas realizadas no estado, pela Casa Hartlieb[2] para a Casa Edison em 1913, e seu funcionamento se estendeu até 1923. Alguns dos primeiros registros da Casa Hartlieb, com destaque para as obras de Octávio Dutra no Conjunto Terror dos Facões, tiveram grande sucesso de vendas no centro musical carioca (VEDANA, 2006; SOUZA, 2011). As atividades da Casa A Eléctrica ajudaram a promover o adensamento da circulação musical entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, através do rótulo Discos Phoenix, criado a partir de negociações entre Savério e Gustavo Figner, irmão de Fred Figner e gerente da filial paulistana da Casa Edison em 1915, destacando o sucesso do cantor gaúcho Geraldo Magalhães e sua dupla "Os Geraldos". Igualmente, a fábrica de discos porto-alegrense se mostrou vantajosa para a prensagem de discos produzidos na região platina, a exemplo do ocorrido com Francisco Canaro, que veio da Argentina para gravar em Porto Alegre seu primeiro disco de tango com a participação de músicos locais, intensificando o intercâmbio musical entre o sul do Brasil e suas fronteiras (SOUZA, 2011).

Outros estudos confirmam, no universo da música popular, a atuação de artistas de renome nacional neste circuito de circulação musical entre a capital federal e as principais cidades do sul do Rio Grande do Sul. Entre novembro e dezembro de 1928 (já em período posterior à fase mecânica de gravações), o célebre grupo carioca Os Batutas realizou uma turnê por Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande mobilizando, nesta passagem, um complexo de ideias e valores musicais onde se articulavam significados de "brasilidade" e sua legitimação num horizonte internacional (COELHO, 2021). Na década de 1930, foi vez do conjunto "Azes do Samba", formado por nomes como Noel Rosa, Francisco Alves e Mário Reis, aportar em terras gaúchas (COELHO et al., 2016). Esses foram alguns dos acontecimentos que antecederam o surgimento daqueles que seriam os maiores expoentes da música popular no Rio Grande do Sul na época, o compositor porto-alegrense Lupicínio Rodrigues, o cantor santanense Nelson Gonçalves e os irmãos pianistas pelotenses João Adelino e Rubens Leal Brito, que se projetaram nacionalmente graças ao trânsito de artistas entre os

[2] Loja comercial porto-alegrense, concorrente da Casa A Eléctrica.

eixos RS / SP / RJ na primeira metade do século XX.

A fase elétrica de produção fonográfica trouxe qualidade de gravação e reprodução sonora que foram decisivas para o desenvolvimento da indústria musical que, através da radiodifusão, se expandiu por todo o território nacional. Fundada em 1933, a Sociedade Difusora Rádio Cultura PRH-4[3], segunda emissora pelotense e terceira do estado, mais tarde passaria a transmitir não apenas parte da programação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro nos anos 1940, mas também extensa programação produzida e transmitida diretamente de seus estúdios. A relação entre o desenvolvimento da indústria fonográfica e da radiodifusão no país tem sido frequentemente visitada em pesquisas que abordam essa sinergia e seus reflexos sobre os processos de formação e massificação do gosto musical (VELLOSO, 2015).

O objeto de estudo deste trabalho é uma parte da coleção de discos de 78 rotações doada majoritariamente pela Rádio Cultura de Pelotas, que hoje integra o acervo fonográfico preservado pela Discoteca L. C. Vinholes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas[4]. Através da análise quantitativa e qualitativa da discografia das gravadoras com maior número de documentos nesta coleção, a Odeon[5] e a RCA Victor[6], este estudo tem por objetivo fornecer subsídios para a compreensão do campo musical[7] compartilhado no contexto radiofônico da cidade de Pelotas e suas principais características quanto à nacionalidade de seus repertórios na primeira metade do século XX, na tentativa de identificar as relações entre estes, o mercado fonográfico, o fazer musical e o fluxo de artistas gaúchos, nacionais e internacionais na região.

[3] Doravante denominada Rádio Cultura de Pelotas.

[4] Doravante denominada apenas como Discoteca. O presente trabalho é resultante dos esforços de catalogação do acervo da Discoteca que vêm sendo realizados nos últimos anos. Como integrante do grupo de pesquisas do Laboratório de Etnomusicologia do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, coordenado pelo Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho, o autor principal agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq pela bolsa de iniciação científica concedida sob orientação do Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso no âmbito do "Inventário de Corpos Sonantes e Matrizes Sensíveis", projeto unificado que se encontra em execução paralelamente a outro em que este autor faz parte, o projeto "Registros Fonográficos da Discoteca L. C. Vinholes do Centro de Artes da UFPel: catalogação, organização, usos e nexos socioculturais". Maiores detalhes sobre a Discoteca em Coelho e Velloso (2019) e pelo *website* https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/discoteca-l-c-vinholes/.

[5] Rótulo transnacional dos discos lançados pela Fábrica Odeon, inaugurada no Brasil em 1913, por Fred Figner, para a prensagem das gravações nacionais e internacionais comercializadas pela Casa Edison do Rio de Janeiro.

[6] Fabricante de discos norte-americana que inaugurou sua subsidiária no Brasil em 1929, a RCA Victor Brasileira Inc., lançando seus discos sob os rótulos Victor até 1947, e RCA Victor a partir deste ano.

[7] Alinhado às elaborações de Middleton (1990, p. 3-10 e *passim*), o presente trabalho aborda alguns dos elementos constituintes do campo musical total do contexto em questão, composto por fatores de diversas ordens - econômica, ideológica, estética, sonora - cuja articulação constitui a dinâmica inerente ao campo.

Resultados e discussão

A Discografia Brasileira (SANTOS et al., 1982) tem sido a mais importante obra de referência sobre catalogação e informação de discos e rótulos para estudos sobre a música gravada em 78 rotações no Brasil. Hoje administrada pelo Instituto Moreira Salles (IMS, 2021) e totalmente disponível *online*, a Discografia Brasileira é o mais completo inventário relacionado ao tema. Na catalogação de obras deste inventário, os pesquisadores incluíram todos aqueles documentos sonoros que possuíam alguma informação relativa a artistas e repertórios nacionais em seus registros. Assim, tanto temas nacionais interpretados por artistas internacionais quanto o inverso foram eventualmente incluídos naquele catálogo, mesmo quando lançados em séries catalográficas predominantemente caracterizadas por repertórios estrangeiros. Embora os resultados aqui apresentados careçam de maior detalhamento, uma vez que o levantamento das informações contidas nas coleções da Discoteca através de manuseio físico dos documentos foi interrompido com a suspensão de atividades presenciais desde o início da pandemia de COVID-19, a comparação entre ambos os acervos se mostrou suficiente para a identificação da nacionalidade de obras e séries catalográficas lançadas pelas gravadoras transnacionais estudadas, graças a excelência e abrangência do trabalho dos idealizadores da Discografia Brasileira e ao auxílio de outra importante base internacional de dados fonográficos *online*, o Discogs (2021).

As análises realizadas no presente estudo levaram em consideração a ordenação dos documentos de acordo com seus números de catálogo, o que permitiu a identificação de diversas séries catalográficas nas coleções estudadas. Com base nos dados disponíveis, foi observado que as séries catalográficas da Odeon e da RCA Victor eram organizadas majoritariamente em função da nacionalidade de seus repertórios (Tabela 1), indicando a existência de séries específicas para o registro de artistas e obras nacionais fabricadas pelo processo elétrico de gravação. Na Odeon, essa série começa no número de catálogo 10001, lançado em julho de 1927, e se estende até dezembro de 1963, com aproximadamente cinco mil lançamentos. Na RCA Victor, a primeira série tem início no número de catálogo 33200 lançado em 1932 e se estende até 1942, com aproximadamente 1.700 discos gravados, sendo continuada pela série 80-0000, que até 1963 lançou no mercado mais de 2.500 discos de artistas nacionais. Além dessas duas, a RCA Victor lançou em 1955 a série que vai do número de catálogo 34-0000 até 34-0015, exclusivamente dedicada aos artistas Orlando Silva e

Carmem Miranda. As demais séries catalográficas identificadas são dedicadas majoritariamente a obras e artistas estrangeiros e carecem de informações mais detalhadas, especialmente quanto à data dos lançamentos. Alguns desses lançamentos estão catalogados na Discografia Brasileira e contam com a participação de artistas nacionais como intérpretes ou compositores (Tabela 1).

Rótulo	Nº Inicial	Nº Final	Unidades	Discografia Brasileira	Nacionalidade
Odeon	10001	14848	783	783	Nacional
	8003	8991	186	10	Internacional/Nacional
	1326	2992	163	4	Internacional/Nacional
	X-3036	X-3575	52	6	Internacional/Nacional
	X-288750	X-288938	35	2	Internacional/Nacional
	283590	283918	34	0	Internacional
	288013	288251	32	2	Internacional/Nacional
	X-283906	X-283947	18	0	Internacional
RCA Victor	80-0000	80-2511	445	445	Nacional
	82-0000	82-5539	284	11	Internacional/Nacional
	33250	34976	237	236	Nacional
	18946	32771	166	0	Internacional
	6	4545	38	0	Internacional
	45705	47662	37	9	Internacional/Nacional
	53015	98777	30	0	Internacional
	10-0018	10-3916	30	0	Internacional
	B-0000	B-0071	21	0	Internacional
	37607	39771	20	0	Internacional
	34-0003	34-0015	7	7	Nacional
	Várias	Várias	20	0	Internacional

Tabela 1: Total de unidades documentais, numeração catalográfica inicial e final dos documentos e nacionalidade das séries catalográficas identificadas nos rótulos das coleções das gravadoras Odeon e RCA Victor presentes no acervo da Discoteca L. C. Vinholes, e a quantidade de itens localizados na base de dados da Discografia Brasileira, do Instituto Moreira Salles.

Analisando as proporções entre as nacionalidades de artistas e obras no acervo estudado, foi observado que aproximadamente 62% da coleção da gravadora Odeon e 53% da RCA Victor são nacionais, indicando que repertórios estrangeiros se encontravam bem representados em ambas as coleções. Foram identificados vários exemplares de gravações de artistas estrangeiros neste acervo, de origem portuguesa (Maximiano de Sousa, Odeon nº X-3480), italiana (Tito Schipa, RCA Victor nº 1236; Gino Bechi, RCA Victor nº B-0013; Daniele Serra, RCA Victor nº 82-5248), francesa (Jean Sablon, Odeon nº 82-5191), espanhola (José Iturbi, RCA Victor nº 10-1127), sueca (Jussi Björling, RCA Victor nº 10-1323), russa (Dajos Bela, Odeon nº 1475), romena (Georges Boulanger,

Odeon nº 2452) uruguaia / argentina (Francisco Canaro, Odeon nº 2551; Carlos Gardel, RCA Victor nº 32456), mexicana (Tito Guizar, RCA Victor nº 82-5235), cubana (Xavier Cugat, RCA Victor nº 26565) e norte-americana (Carmen Cavallaro, Odeon nº 288077; Elvis Presley, RCA Victor nº 82-1295; Andrews Sisters, Odeon nº X-283927).

Apesar da dificuldade de encontrar informações em repositórios *online* sobre a programação musical apresentada pela Rádio Cultura de Pelotas durante suas primeiras décadas de funcionamento, a análise deste recorte de seu acervo indicou que a emissora primava pela diversidade entre repertórios nacionais e internacionais, fato que se confirma na produção local de seus músicos contratados. Uma matéria da edição nº 85 da revista Carioca, publicada em cinco de Junho de 1937 (CARIOCA, 2021, p. 38-39), traz entrevista realizada com o cantor e compositor paraense Apody Almeida de Oliveira, codinome Mauro Luz, que na época era funcionário da emissora e estava no Rio de Janeiro para apresentar algumas composições suas em parceria com o compositor pelotense Carlos Cancella. A matéria afirma que algumas das composições dessa dupla já se encontravam na voz de Horacina Corrêa pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Ao apresentar a emissora pelotense, Mauro Luz informa que essa operava com um *kilowatt* de potência desde maio daquele ano, e que contava com dois estúdios amplos e um auditório, o primeiro do Rio Grande do Sul. Citando as principais orquestras da emissora, Mauro Luz relaciona quatro conjuntos musicais, a "Orchestra Classica Viennense", a "Orchestra Typica Argentina", o "Conjunto Americano Passaro Azul" e o "Conjunto Typico Brasileiro", além do nome de vários artistas locais, como João Adelino Leal Brito[8], informando que a emissora transmitia programas de discoteca durante o dia e programas de estúdio à noite, entre 20h e 22h30. Adicionalmente, o entrevistado cita alguns dos grandes artistas nacionais que tiveram passagem pela emissora, como Aracy de Almeida, Leônidas Autuori, Odette Amaral e Nestor Amaral. Em uma das imagens dos estúdios da emissora publicadas na matéria, músicos pelotenses aparecem acompanhados do flautista Dante Santoro, artista presente em oito discos da coleção Odeon no acervo estudado. Esta matéria confirma a importância da música gravada e do trânsito de artistas nacionais e internacionais na determinação das práticas musicais no âmbito daquela emissora, as quais eram recortadas, no sistema nativo de classificação, nestas categorias: Música brasileira, norte-americana, europeia e platina.

[8] Segundo Veleda (2018), tanto João Adelino quanto seu irmão Rubens Leal Brito começaram suas carreiras como pianistas na Rádio Cultura de Pelotas, em torno de 1935.

Por estarem mais bem detalhadas nas fontes de dados consultadas, foi possível realizar uma análise mais profunda especificamente sobre as séries catalográficas nacionais citadas neste estudo (Figura 2). Foi observado que os documentos estudados representam majoritariamente fonogramas lançados durante o período de atividade daquela emissora, com pouquíssimas unidades anteriores a 1933. Essa variação de representatividade seguiu de perto as oscilações da produção fonográfica anual daquelas séries, que de forma geral mantiveram um número de lançamentos bastante aproximado entre si, variando entre 100 e 150 unidades anuais, conforme dados de numeração catalográfica sequencial das mesmas. Esses dados mostram que a série nacional da Odeon teve picos máximos de lançamentos (aprox. 200 un.) na virada dos anos 1920 e nos anos 1953-1954, e mínimos (abaixo de 100 un.) em 1932, 1934 e entre 1946-1949. As séries nacionais da RCA Victor tiveram produções mais regulares, com pico máximo em 1952 e mínimo entre 1948-1949. Os períodos mais bem representados (acima de 30 un.) nas coleções da emissora estão entre os anos 1939-1944 e ao longo dos anos 1950.

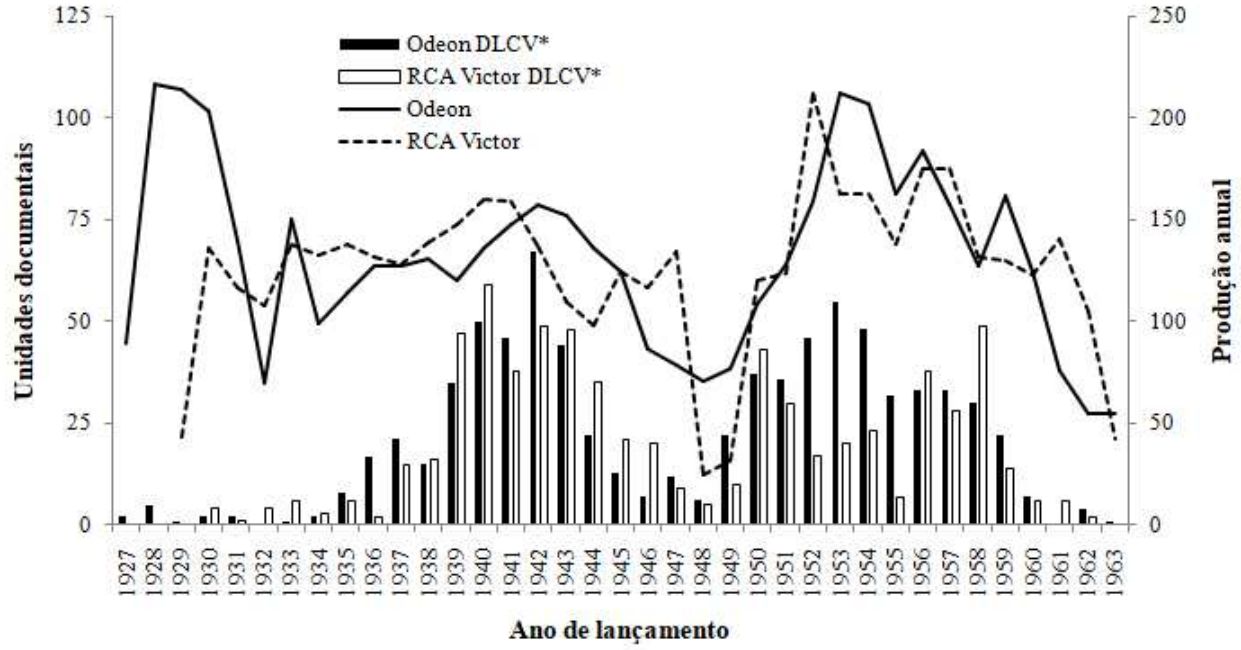


Figura 2: Variação do número de unidades documentais (*barras*) presentes na Discoteca L. C. Vinholes (*) e da produção anual de discos (*linhas*) das séries catalográficas nacionais das gravadoras Odeon e RCA Victor ao longo dos anos de seus lançamentos.

Alguns fatos históricos podem estar relacionados às oscilações de produção das séries

catalográficas nacionais dessas gravadoras. A redução nos lançamentos da Odeon em 1932 pode ter sido consequência de descontinuidades nos processos de gravação e prensagem decorrentes da mudança de sua planta industrial do Rio de Janeiro para São Paulo neste ano, uma vez que durante o governo federal do gaúcho Getúlio Vargas, iniciado em 1930, o estímulo à expansão da radiofonia no país provavelmente resultou em impactos positivos sobre a indústria fonográfica na época. As negociações em torno da aquisição de direitos de fabricação podem igualmente ter influenciado os altos e baixos de produção desta gravadora neste período, no qual Figner foi definitivamente afastado dos processos de gravação e fabricação de discos da Odeon. Jairo Severiano (2008) designa como "Época de Ouro" da música popular brasileira precisamente o período compreendido entre os anos de 1929 e 1945. Para este autor, o rádio, a gravação elétrica do som e o cinema falado foram fatores tecnológicos decisivos na caracterização do período, marcado também por importantes mudanças estilísticas na música brasileira. A inauguração da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1936 e sua incorporação ao patrimônio do governo federal em 1940 foram fatos que podem ter influenciado a produção fonográfica no Brasil, impulsionando a formação de coleções de discos por parte das estações de rádio que passaram a operar em rede com aquela emissora, expandindo o alcance da música brasileira a maiores áreas de abrangência territorial. Entretanto, a análise do gráfico acima indica que no período após a Segunda Guerra Mundial ocorreu algo que reduziu a produção fonográfica nacional destas gravadoras, refletindo inclusive na quantidade de unidades incorporadas às coleções de discos da emissora pelotense. Diversos acontecimentos de ordem política e econômica podem ter influenciado esse acontecimento. Em nível mundial, o fenômeno da Guerra Fria tem seu auge nesse período, e a crise econômica consequente sobre os países da Europa pode ter interferido no desenvolvimento dessas indústrias transnacionais. No Brasil, este contexto não é menos conturbado, coincidindo com o fim da Era Vargas e a crise cambial, econômica e política no governo Gaspar Dutra. Outras possíveis causas podem ser sugeridas, todas elas carecendo de maiores investigações: uma possível crise por desabastecimento de goma-laca (produto biológico de origem asiática) no pós-guerra; a necessidade de adoção de novos materiais como o baquelite na produção dos discos e a produção de capas personalizadas, causando uma consequente adaptação e modernização dos maquinários para produção de produtos mais atrativos. Apesar dessa turbulência, novas bases industriais surgiram deste episódio e a produção fonográfica nacional dessas gravadoras recuperou seus patamares anteriores ao longo dos

anos 1950.

O conjunto de informações abordado neste estudo contribui para a compreensão de elementos significativos no processo de estabelecimento desse importante mercado fonográfico no extremo sul do Brasil desde inícios do século XX, destacando a relevância de nexos regionais, nacionais e internacionais marcados pela circulação de repertórios, artistas e fonogramas entre Brasil, Europa e Região Platina. O estudo mostra ainda que este conjunto de relações teve continuidade durante o processo de implantação da radiodifusão no país, sendo este um dos fatores fundamentais para a formação dos gostos, práticas e identidades musicais. Apesar de representar o início da busca por um entendimento maior sobre o tema, esse estudo revela diversos caminhos a serem seguidos em investigações futuras, no sentido de compreender melhor a influência de questões conjunturais nacionais e internacionais no desenvolvimento da indústria fonográfica no país e seus reflexos sobre a demanda e a formação de preferências regionais e locais, expressas em arquivos sonoros como o acervo objeto deste estudo de caso.

Referências

ARAGÃO, Pedro. Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 37, p.1-17, 2017.

BRASIL. Ministerio da Agricultura, Industria e Commercio – Directoria Geral de Estatistica. Recenseamento do Brasil - 1920. Volume IV, Segunda Parte, Tomo II – População. Rio de Janeiro: Typografia da Estatistica, 1928. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/Censode1920/RecenGeraldoBrasil1920_v4_Parte2_tomo2_Populacao.pdf. Acesso em: 10 maio 2021.

CARIOCA. Revista periódica publicada na cidade do Rio de Janeiro – RJ (1935-1954). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=830259&pagfis=5213. Acesso em: 06 ago. 2021.

CASCAES, Júlio César Silveira. *Fonógrafos e Gramofones: mediações técnicas em Porto Alegre (1892 – 1927)*. Porto Alegre, 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

COELHO, L. F. H.; OLIVEIRA, L. P.; SANTOS, D. A., MARTINS, F. Batutas e Azes ao sul do Sul: sentidos em trânsito na música popular brasileira em Pelotas, Rio Grande e Porto Alegre entre os anos 1920 e 1930. In: *Primeiro Encontro de Pesquisa em Música da UFPEL – Um Panorama*, 1., 2016, Pelotas. *Caderno de Resumos*… Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2016.

COELHO, Luís Fernando Hering; VELLOSO, Rafael Henrique Soares. O acervo da Discoteca L. C. Vinholes, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas: música gravada e identidades no extremo sul do Brasil. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 29, 2019, Pelotas. *Anais...* Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019.

COELHO, Luís Fernando Hering. Notícias dos Batutas ao Sul: Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, 1928. In: PIEDADE, Acácio T. C.; HOLLER, Marcos (orgs.). *MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance*. Curitiba: CRV, 2021, p. 71-94.

COTRELL, Stephen. Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview. *Ethnomusicology Forum*, v. 19, n. 1, p. 3-25, 2010.

DISCOGS. Base mundial de dados discográficos. Disponível em: https://www.discogs.com/. Acesso em: 06 ago. 2021.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

IMS. Instituto Moreira Salles. Base de dados da Discografia Brasileira em 78 RPM. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/. Acesso em: 06 ago. 2021.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press, 1990.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A "Casa A Electrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil : um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Porto Alegre, 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo. *Discografia brasileira 78 RPM: 1902–1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press. Stocking, 2003.

VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp, 2006.

VELEDA, Vinícius Carvalho. *A vida é um samba: a trajetória pianística de João Leal Brito – "Britinho" (1917-1966)*. Pelotas, 2018. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal do Pelotas.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Aquarelas musicais das Américas: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)*. Porto Alegre, 2015. 326 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

Preservação digital de sonoridades e músicas do sul tocantinense

GT 02| ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS

Ana Roseli Paes dos Santos[1]
Gabinete de Investigação em Educação Musical/UFT
Instituto de Etnomusicologia – INET-md/Universidade de Aveiro
Pós-Graduação em Música/UFSJ
anaroseli@uft.edu.br

Wilson Rogério dos Santos
Gabinete de Investigação em Educação Musical/UFT
rg_santos@uft.edu.br

Resumo: Preservação digital de sonoridades e músicas do sul tocantinense é um projeto de investigação no âmbito de Bolsa Produtividade em Pesquisa CNPq. A pesquisa é desenvolvida a partir do Gabinete de Investigação em Educação Musical da Universidade Federal do Tocantins (GIEM/UFT). O objetivo principal é construir um repositório digital de arquivos sonoros e musicais do sul tocantinense, permitindo responder ao silenciamento e ao apagamento cultural de comunidades negras rurais e quilombolas da região. O suporte teórico (especialmente na forma de informações, transposição de metodologias e processos) para o desenvolvimento da investigação veio da experiência de um estágio pós-doutoral, realizado no polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia INET-md, colaborando no Projeto Sons e Memórias de Aveiro. A metodologia do estudo está fundamentada na participação e colaboração de coletores locais, uma vez que esta estratégia tem sido adotada pelo GIEM/UFT desde 2016 e tem demonstrado um potencial para gerar formas de entender as complexidades e contextos em estudo, considerando o diálogo entre os saberes acadêmicos e não acadêmicos partilhando uma diversidade de saberes, percepções e experiências sociais de forma coletiva, pois muitos dos pesquisadores são integrantes das comunidades quilombolas e tradicionais. Os resultados preliminares mostram que a participação ativa dos coletores locais confirma que esse tipo de mediação é um importante instrumento de observação, transcrição, interpretação e compreensão da realidade social, pois quem informa participa ativamente na pesquisa. Sendo assim, é um projeto centrado na construção de um repositório digital de arquivos como um conjunto acumulativo de materiais sonoros e musicais, como um processo dinâmico de conhecimentos e potencialidades que atendam simultaneamente objetivos de inovação, transformação social, produções acadêmicas, pesquisas científicas, preservação da memória sonora e musical dos contextos estudados, permitindo a preservação e o livre acesso

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no âmbito Produtividade em Pesquisa.

às informações às gerações atuais e futuras.

Palavras-chave: Repositório digital. Arquivo de sons e músicas. Preservação do Patrimônio Imaterial. Músicas da cultura popular.

Digital preservation of sounds and music from the south of Tocantins

Abstract: Digital preservation of sounds and music from the south of Tocantins is a research project under the CNPq Research Productivity Scholarship. The investigation is carried out from the Music Education Research Office of the Federal University of Tocantins (GIEM/UFT). The main objective is to build a digital repository of sound and musical files from the south of Tocantins, allowing us to respond to the silencing and cultural erasure of rural black communities and *quilombolas* in the region. The theoretical support (especially in the form of information, transposition of methodologies and processes) for the development of the investigation came from the experience of the post-doctoral internship, carried out at the University of Aveiro pole of the Institute of Ethnomusicology INET-md, collaborating in the Sons e Memórias Project of Aveiro. The study methodology is based on the participation and collaboration of local collectors, as this strategy has been adopted by GIEM/UFT since 2016 and has shown a potential to generate ways to understand the complexities and contexts under study, considering the dialogue between the academic and non-academic knowledge sharing a diversity of knowledge, perceptions, and social experiences collectively, as many of the researchers are members of *quilombola* and traditional communities. Preliminary results show that the active participation of local collectors confirm that this type of mediation is an important instrument for observation, transcription, interpretation and understanding of social reality, as those who inform actively participate in the research. Therefore, it is a project centered on the construction of a digital archive's repository as a cumulative set of sound and musical materials, as a dynamic process of knowledge and potential that simultaneously meet the objectives of innovation, social transformation, academic production, scientific research, preservation sound and musical memory of the contexts studied, allowing the preservation and free access to information for current and future generations.

Keywords: Digital repository. Sound and music file. Preservation of Intangible Heritage. Songs from popular culture.

Introdução

No âmbito das Ciências Musicais, entendemos que o mais urgente de todos os desafios é compreender e saber como se articular em um sistema de relações socioculturais, pluriétnicas e multiculturais cada vez mais complexas. Percebemos que nesse turbilhão, pode parecer que a música, por estar no campo das artes está desarticulada das demais áreas e longe de um contexto interdisciplinar. Mas, em nosso entender, ela está diretamente ligada a todos os aspectos da vida humana. Assim, compreendemos que da mesma maneira que existe a preocupação com a

preservação do meio ambiente, celebrada em várias Conferências das Nações Unidas desde 1972 (Declaração de Estocolmo), existe a necessidade urgente de articularmos meios de preservação do meio ambiente sonoro e musical, ligados às nossas heranças e identidades culturais, que estão desaparecendo no tempo.

Embora exista no Brasil um protagonismo na concepção e na instituição de instrumentos legais que mobilizam o Estado para proteger e promover as formas de expressão do patrimônio cultural imaterial, com importantes marcos como o Decreto-Lei n.º 25, de 1937 que criou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); a Constituição Federal de 1988, sobretudo no artigo 216 que trata sobre os bens de natureza material e imaterial e o Decreto-Lei n.º 3.551, de 2000 voltado ao Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que compõem o Patrimônio Cultural Brasileiro. Não se apercebe a existência efetiva de ações e práticas na concepção de um repositório de arquivos sonoros que salvaguarde a nossa herança e memórias sonoras e musicais.

Dr. Jorge Castro Ribeiro, etnomusicólogo da Universidade de Aveiro, disse recentemente[2] em entrevista que entende o estudo sério da música como "testemunho cultural vivo dos movimentos humanos históricos" e que a dinâmica presente nesses movimentos "constitui uma poderosa ferramenta para a compreensão das sociedades e dos desafios para o futuro".

Portanto, um repositório digital de arquivos sonoros e musicais não apenas contribui para a salvaguarda, mas permite estudos futuros, nos auxiliando e possibilitando a compreensão da nossa história, do papel da música e das sonoridades na vida humana, nas sociedades, na sustentabilidade das comunidades e na definição das suas identidades.

Para além disso, a proposta está em sinergia com princípios e instrumentos normativos estabelecidos na 32ª sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), nomeadamente a Convenção para Salvaguarda do

[2] Notícias da Universidade de Aveiro. Disponível em: https://www.ua.pt/pt/noticias/12/63433. Acesso em 15 dez. 2020.

Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 realizada em Paris[3].

Dessa maneira, o projeto *Preservação digital de sonoridades e músicas do sul tocantinense* nasce de experiências passadas, como o projeto *A Roda de São Gonçalo* (2016). Tínhamos, com essa investigação, a intenção de estudar a prática e a aprendizagem musical que acontece nesse contexto. Porém, à medida que o estudo avançava, fomos observando que existiam outras heranças sonoras e culturais da comunidade que não estavam previstas para serem estudadas. Preocupávamo-nos desde aí, com a questão da salvaguarda e do revivificar a prática musical. Desse trabalho surgiu a primeira participação de coletores locais na recolha de dados. Pessoas da própria comunidade que, em conjunto com acadêmicos, narraram e escreveram as suas memórias e as próprias histórias musicais, descolonizando o modelo de investigação e processamento de conhecimentos ensinados na universidade. Nascia, para esse grupo, uma proposta concreta de formação em pesquisa de modo intercultural, um "encontro de saberes" como chamam Carvalho; Flórez (2014), Carvalho; Águas, (2015). Um trabalho, verdadeiramente, em colaboração – co-labor-ação – ato de trabalho conjunto.

No ano seguinte, com o projeto *Laboratório de práticas musicais*, um grupo de pesquisadores, discentes e docentes, desenvolveu trabalhos de investigação em diferentes contextos: na cidade de Arraias/TO, em diversas comunidades e em eventos como nas folias de reis (SANTOS; SANTOS; ARAÚJO, 2020); no terreiro de candomblé; na malhação do Judas; nas festas dos santos; sobre a música de raiz (SANTOS; RIBEIRO, 2019), entre outras. Embora no Sistema de Gestão de Projetos Universitários da Universidade Federal do Tocantins (GPU/UFT)[4] essa pesquisa esteja concluída, muitos dos orientandos que dela participaram estão desenvolvendo seus trabalhos de TCC, pesquisas de iniciação científica (CNPq) e apresentando comunicações em eventos científicos. Essa investigação resultou em trabalhos acadêmicos como comunicações, publicações B1, B2, A2 e capítulos de livros.

Contudo, sentíamos a necessidade de desenvolver técnicas de pesquisa, de recolha e de preservação de dados de forma mais dinâmica e que estes dados e resultados pudessem ter

[3] Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em 10 out. 2021

[4] Sistema de Gestão de Projetos Universitários. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/gpu/. Acesso em 10 out. 2021.

compartilhamento e acesso livre. Tal necessidade nos levou à procura de estudos e instituições que estivessem desenvolvendo investigações similares, como foi o caso da integração e colaboração com a equipe de investigadores do Projeto Sounds and Memories of Aveiro: Constructing a Collaborative Archive of Sound and Memory for the Aveiro Region, desenvolvido no polo da Universidade de Aveiro/PT do Instituto de Etnomusicologia/INET-md, a partir de 2020. A proposta era desenvolver trabalho *in loco* sob a supervisão da coordenadora do projeto Susana Sardo. Mesmo em volta a muitas adversidades pelo momento pandêmico que nos impediu de um trabalho efetivo no terreno, esse contato e participação nas reuniões do grupo foram muito importantes. Essa colaboração permitiu aprimorar conhecimentos sobre dinâmica, metodologia, tecnologia, fundamentação e processos utilizados no SOMA, com a consequente prerrogativa de transferência desses conhecimentos para o desenvolvimento do *Preservação digital de sonoridades e músicas do sul tocantinense.* A pesquisa de Sardo (2019)[5], sobre arquivos musicais, é referência e abre a possibilidade de subsidiar a elaboração de projetos de intervenção e de salvaguarda da herança sonora e musical em vários contextos.

O papel do repositório digital na pesquisa

No primeiro momento da internet, poucas pessoas e organizações podiam ter acesso e estar conectados a ela, que era usada para diversos fins. Depois as instituições, especialmente de pesquisas, começaram a utilizá-la como ferramenta de investigação, caracterizado principalmente pela possibilidade de acesso a um volume vertiginoso de informações digitais. Contemporaneamente, as tecnologias computacionais e de rede permitem a criação, captura, transmissão, cópia, compartilhamento e armazenamento de uma quantidade imensa de informações de maneira, digamos, mais fácil e até certo ponto de custo mais baixo.

A partir do final do século XX, os dados digitais coletados, gerados e armazenados por novos instrumentos nessa área tornaram-se um foco de relevante interesse para o mundo

[5] Palestra proferida no IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia/XII Encontro de Educação Musical da Unicamp, realizado no período de 01 a 04 de maio de 2019 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Disponível em < https://musicarlocal.wordpress.com/programa/>. Acesso em 20 de mai. 2019.

científico, ditando novas metodologias e tipos de pesquisas nas quais a formação de base de dados se tornam um fim em si mesmo. Na última década, observamos que esses dados digitais coletados, gerados pelas atividades de pesquisas, implicam em uma gestão que vai além do armazenamento seguro e da disponibilização na web, necessitando de um conjunto de procedimento, isto é, a curadoria de dados, para aumentar o potencial de utilização e probabilidades de reuso e citação por outros pesquisadores. No centro desse processo, estão os repositórios digitais que condicionam dados, objetos informacionais, gestão, preservação e curadoria de dados de pesquisas.

No Brasil, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (IBICT) é o órgão responsável por dar impulso ao Movimento de Acesso Aberto à informação científica e possibilitar a implantação de muitos repositórios institucionais em diversas universidades e instituições de pesquisa.

Desse modo, o repositório digital, no contexto dessa investigação, representa um ambiente informativo que viabiliza o armazenamento, a preservação e a divulgação de produtos científicos, artísticos, culturais, intelectuais, entre outros, no âmbito tecnológico, de acesso aberto que poderá ser utilizado, quer pela comunidade científica, quer pela sociedade como um todo. Portanto, um repositório temático, voltado à coleção de dados recolhidos por coletores locais acadêmicos e não acadêmicos cujo propósito é a preservação das sonoridades e músicas do sul tocantinense.

Música, memória e identidade

A região demarcada para pesquisa é habitada por comunidades negras rurais e quilombolas localizadas cerrado adentro, cujo caminho é de difícil acesso, propositadamente. Para alcançar algumas destas comunidades, é preciso atravessar rios, percorrer trilhas possíveis apenas para motocicletas, cavalos ou a pé. Há bem pouco tempo, dois, três anos, algumas dessas comunidades não tinham energia elétrica. Assim, a vida nessas localidades segue uma rotina e um calendário específico. A luz do sol e da lua ditam a agenda. Quando a lua aparece, acabou a labuta, os sons que se ouvem fora das habitações vêm da flora e da fauna do cerrado e dos animais domésticos. Com o sol, o trabalho é retomado na roça e o som que predomina é o da

enxada rasgando a terra, da foice deitando o mato. Dentro das casas, pode-se perceber algum canto, uma conversação, que para além da transmissão de um repertório cultural, tem uma sonoridade e um sotaque específico, que essas comunidades forjaram ao longo dos tempos e nos quais acumularam e revezaram a sua herança cultural familiar (BORDIEU, 1997), assegurado, principalmente, pela oralidade. Portanto, uma expressão direta das experiências e saberes sociais das comunidades armazenados na memória. Mas, qual é o papel da memória na construção do conhecimento sobre os sons e as músicas dessas comunidades em estudo? Qual é a importância da memória para a manutenção desses conhecimentos?

As memórias musicais compartilhadas entre os pesquisadores, os coletores locais e colaboradores são compostas de lembranças e esquecimentos. Maurice Halbwachs (1990) nos ajuda a compreender a memória como um conjunto de lembranças coletivas, reconstrução do passado com dados emprestados também do presente. Então, quando pesquisadores e membros das comunidades são auxiliados por coletores e colaboradores, há entre eles pontos de contato em uma e outra lembrança, que permite reconstruir coletivamente as memórias sonoras e musicais, porque fazem parte da mesma sociedade. Somente assim, diz Halbwachs (1990, p. 34), "podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída". Assim, a cada geração, a memória individual das sonoridades e das músicas é mediada pela herança cultural, de tal forma que as lembranças recentes se ajustavam às antigas.

Fazer parte dessas lembranças, resistir e reforçar os traços mnemônicos da cultura local, seja pela música, seja pelas sonoridades, fortalecendo a identidade cultural dos membros das comunidades tradicionais e quilombolas. Neste sentido, Stuart Hall (2006), quando trata sobre sociedade tradicional usa o argumento de Anthony Giddens para dizer que

> nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Os membros mais idosos das comunidades, agentes das próprias histórias, trazem nas memórias, sonoridades dos seus lugares de pertencimento e o sentimento de identidade. Esse lugar de convivialidade tem para essas comunidades tradicionais, uma ligação bastante forte à

terra como um espaço de relações sociais, políticas, simbólicas, repleto de musicalidade que contribui para a construção da identidade cultural, ligada principalmente aos festejos, sobretudo os religiosos.

As festas populares estão relacionadas ao catolicismo, são novenas, giros e arremates das Folias de Reis e do Divino Espírito Santo e as romarias que acontecem durante o ano todo. Em janeiro, acontecem a Folia de Reis e a novena de São Sebastião, em fevereiro, é a festa de Nossa Senhora das Candeias; em março, a festa de São José; em junho, a de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, São Antônio, Novena de Sant´Ana e Reinado de Nossa Senhora do Rosário; em agosto, a Romaria do Vão de Almas e o Império do Espírito Santo; em setembro, a Romaria do Vão do Moleque, Nossa Senhora do Livramento e São Gonçalo; em outubro, a festa de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora Aparecida; e em dezembro, a festa de Nossa Senhora da Conceição.

Todos esses festejos e manifestações são acompanhados de muita música, ladainhas e rezas do bendito. Após as celebrações religiosas, toda gente se diverte ao som do batuque nas caixas e pandeiros, cantando e dançando sussa, curraleira, bolé. Portanto, a música na vida das pessoas dessas comunidades atua como mediadora entre a fé e a festa. Por isso, como assinala Sardo:

> a relação entre música e identidade parece cada vez mais constituir um consenso [...] sendo inequívoco que a música ou os comportamentos expressivos que incluem música, constitui um dos aspectos da cultura com maior relevância para a definição da identidade (SARDO, 1997/98, p. 204).

Neste estudo específico, não são apenas as características das músicas que definem as identidades, mas o território também é capaz de produzir e influenciar tais identidades. Mais do que se relacionar com a ideia de propriedade, o território, para estes povos, está ligado ao conceito de existir, de pertencer, portanto, é um espaço fundamentalmente multidimensional que coloca em evidência o modo como as pessoas se relacionam, especialmente quando se expressam musicalmente.

Os resultados esperados

O projeto está previsto para encerrar em 2023, e esperamos, no final do estudo, alcançar resultados acadêmicos na forma de publicações de artigos, de incentivo às pesquisas de iniciação científica e pós-graduação, de trabalhos de conclusão de curso, comunicações dos resultados em encontros científicos da área, organização de eventos, criação de projetos artísticos – concertos, exibições, exposições, performances – baseados nos materiais coletados, além da apresentação de resultados práticos na forma de construção de um repositório digital de arquivos sonoros e musicais, como processo dinâmico de novos conhecimentos e potencialidades para preservação da memória sonora e musical da região sul do estado do Tocantins. Esse repositório será alojado no *campus* universitário Arraias da Universidade Federal do Tocantins e estará disponível à população, com dados relevantes que instiguem políticas públicas protecionistas e ações educativas para revivificar e salvaguardar as tradições musicais e sonoridades em vias de desaparecimento das comunidades negras rurais e quilombolas da região sul do estado do Tocantins.

Finalmente, esperamos uma devolutiva aos colaboradores no estudo, preservando a cultura, a música, as sonoridades, as histórias e a identidade cultural de uma população que por muito tempo esteve invisível, apagada e silenciosa, que a partir dessa partilha possa ficar evidente que preservar quem somos é a expressão do direito de contar a própria história.

Concluindo

A pesquisa partiu da constatação de um problema comum em muitas comunidades tradicionais, forjado por meio da análise coletiva de situações reais e concretas, que foram discutidas e refletidas com os membros das comunidades: Como preservarmos a nossa cultura? Como preservamos as sonoridades e as músicas que acontecem no nosso território? Como garantir a transmissão da nossa herança cultural para as próximas gerações? Como mostrar para os jovens quem fomos? Como a vida da pessoa, de um grupo, da comunidade se transformará e se fortalecerá a partir da nossa pesquisa? Estas e outras questões partiram de pessoas enredadas na investigação: os coletores, os colaboradores e os pesquisadores. Portanto, é uma construção coletiva, ou seja, se dá de modo participativo e envolve especialmente a relação bastante estreita entre a música, a memória, a identidade e a preservação com os saberes locais

e em diferentes contextos da vida das pessoas das comunidades. Não produzimos pesquisas sozinhos, pois não se entende a existência humana destituída de participação e não temos como conhecer sem que, em primeiro lugar, nos encontremos com a realidade que queremos estudar.

Promovemos situações de *encontros de saberes* para os quais realizamos uma preparação que envolve a disponibilidade de partilhar conhecimentos, sem exercer domínio de saberes e de valores, mas sim uma relação e um modo de pesquisar que visa formar um patrimônio comum, um conjunto de valores e práticas locais e singulares que foram eleitas pelos protagonistas como sendo importantes para visibilizar, valorizar e preservar as sonoridades e músicas do sul tocantinense, com perspectivas de criar um repositório digital.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. *In*: BOURDIEU, Pierre *et.al*. *A miséria do mundo.* Petrópolis: Vozes, 1997. p. 587-591.

BRASIL. Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, 30 nov., 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 30 ago. 2021.

BRASIL. *Constituição*. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Decreto n.º 3.551 de 4 de agosto 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. *Diário Oficial da União*, Brasília, 07 ago., 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 31 ago. 2021.

CARVALHO, José J.; ÁGUAS, Carla L. P. Encontro de saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. *In*: TERESA, Cunha; BOAVENTURA, Santos (org.) *Colóquio Internacional Epistemologias do Sul*: Aprendizagens Globais Sul-Sul, Sul-Norte e Norte-Sul. Atas, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2015. p. 1017-1027.

CARVALHO, José J.; FLÓREZ, Juliana F. Encuentro de saberes: proyecto para decoloniar el conocimento universitário eurocêntrico. *Nómadas*, n. º 41, 2014a. p. 131-147.

GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Vértice. 1990.

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

SANTOS, Wilson R.; SANTOS Ana Roseli P.; ARAÚJO, Dinomar R. Música e Tradição: trajetória da Folia de Reis na Comunidade Quilombola do Mimoso. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v.17, Ano XVII n.º 2. p. 642-665. jul. – dez. 2020.

SANTOS, Wilson R.; RIBEIRO, Rosilene. Música caipira de raiz e modelos de canções medievais: uma aproximação possível. *Ouvirouver,* Uberlândia: v. 15, n.º 2, p. 600-618. 2019.

SARDO, Susana. A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8, Lisboa, 1997/98. p. 203-210.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

SEQUÊNCIA E EXTENSÃO NA COLEÇÃO RAFAEL DE MENEZES BASTOS (MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UFSC)

GT 02 "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

Luísa Valentini (Centro de Estudos Ameríndios/USP)
luisa.valentini@gmail.com

Resumo: Apresento aqui questões relativas à descrição e caracterização da Coleção Rafael de Menezes Bastos do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina (MArquE/UFSC), a partir de trabalho de salvaguarda e descrição realizado entre 2017 e 2019 junto à equipe do MArquE. O trabalho foi realizado no quadro de uma pesquisa de doutorado feita com bolsa Capes, dedicada a arquivos pessoais de etnólogos, e feita em contribuição ao projeto Arquivo Kamayurá, concebido e desenvolvido por lideranças do povo Kamayurá (Parque Indígena do Xingu-MT), junto a quem o Menezes Bastos realizou a maior parte da sua pesquisa etnográfica. A Coleção em questão é hoje composta de 117 *compact discs* (CDs), contendo, na sua maioria, versões digitalizadas integrais correspondendo aos lados de fitas magnéticas reunidas por Menezes Bastos ao longo de quatro décadas. A partir das noções de sequência e de extensão – importantes na obra do próprio etnomusicólogo titular do acervo –, observo em que medida essa coleção, e mais particularmente o subconjunto de registros sonoros feitos por Menezes Bastos no seu campo no Parque Indígena do Xingu, é interessante para pensar como diferem coleções e arquivos, e o valor documental de acervos sonoros na diversidade de suas composições e disposições.

Palavras-chave: Arquivos sonoros. Coleções sonoras. Gravações de campo. Arquivos pessoais. Arranjo documental.

Sequence and extension in the Rafael de Menezes Bastos Collection (Museum of Archaeology and Ethnology, University of Santa Catarina-UFSC)

Abstract: This presentation shares questions, concerning the description and characterization of the Rafael de Menezes Bastos Collection at the Museum of Archaeology and Ethnology (MArquE-UFSC), raised during documental safeguarding and treatment procedures developed in 2017-2019 with the MArquE museology team. This work was developed during my PhD research on personal archives gathered by ethnologists in Brazil, made with a Capes scholarship and in contribution to the Arquivo Kamayurá project, which was conceived is presently developed by leaders of the Kamayurá Indigenous People (Parque Indígena do Xingu-MT, Brazil), among whom Menezes Bastos has made his most extensive ethnographic research. The Collection is presently composed of 117 compact discs (CDs), and the majority of these CDs

contains digitized versions of magnetic tape recordings gathered by Menezes Bastos in four decades. The notions of sequence and extension are important in this ethnomusicologist's work, and I suggest that this Collection, and particularly the subset of sound files he recorded during fieldwork, is interesting for considering how collections and archives differ, the documental value of sound collections in their diverse compositions and dispositions.
Keywords: Sound archives. Sound collections. Fieldwork records. Personal files. Documental arrangement.

Introdução

> "(...) o *Yawari* me era um paradoxo extensional. Algo assim, como um imensamente grande, composto de imensamente pequenos". (Rafael de Menezes Bastos, *A festa da jaguatirica*)

Apresento aqui resultados de pesquisa desenvolvida durante meu doutorado, em que apoiei o tratamento e classificação preliminar de conjuntos documentais formados por três antropólogos que atuaram junto a povos indígenas entre os anos 1960 e 2000: Pedro Agostinho, Lux Vidal e Rafael de Menezes Bastos.[1] Essa pesquisa partiu de convite do projeto Arquivo Kamayurá, concebido por Mayaru Kamayurá e Kanawayuri Kamaiurá, lideranças do povo Kamayurá (Parque Indígena do Xingu, MT), que investiga possibilidades para a memória documental na vida contemporânea dos Kamayurá. Concentro-me aqui num conjunto de documentação sonora formado por Rafael de Menezes Bastos, cujas cópias digitais se encontram hoje no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina (MArquE/UFSC)[2]. Este conjunto, que chamo Coleção RMB, consiste em cópias digitais de registros em fita magnética *reel-to-reel* e *cassette*, oriundas de um projeto coordenado no então Museu Universitário por Deise Lucy Montardo em 2007[3].

Quando comecei a conversar com Rafael sobre sua coleção de áudios em 2016, o

[1] Doutorado em Antropologia Social na Universidade de São Paulo, feito com bolsa Capes (2015-2019). Esta comunicação aproveita partes de minha tese de doutorado. Agradeço a Kotok Kamayurá, Mayaru Kamayurá, Kanawayuri Kamaiurá e à equipe do Projeto Arquivo Kamayurá, aos professores Rafael de Menezes Bastos e Deise Lucy Montardo, e a Vanilde Ghizoni e todos interlocutores do MArquE/UFSC.
[2] Ainda não formalmente doado à UFSC.
[3] As fitas foram devolvidas a Menezes Bastos após a digitalização.

material não tinha cópia backup no Museu, nem instrumento de pesquisa[4], por isso colaborei com o Museu na salvaguarda e construção de um catálogo, e com os Kamayurá, oferecendo-lhes uma descrição preliminar do conteúdo do material, para que eles, e outros povos ali representados, concebam seus processos de participação na gestão dessa coleção.[5] Discuto aqui esse processo, de modo orientado aos artefatos de registro e de memória e a como eles modelam as possibilidades de arranjo documental. Nos conjuntos documentais oriundos de uma disciplina que trabalha por indireção e extravasamento (STRATHERN, 2003) e na qual a pesquisa se desenvolve de modo cada vez mais colaborativo e participativo, definir a extensão dos itens de uma coleção e os modos de arranjá-los – isto é, agrupá-los, compô-los e dispô-los – são problemas de interesse para a antropologia e a etnomusicologia, em diálogo com a museologia e a arquivologia. A consideração das particularidades de artefatos de registro e memória permite pensar a relação entre o registro sonoro e o trabalho de Menezes Bastos e, de modo mais geral, a qualidade documental de registros em áudio formados por antropólogos e etnomusicólogos, com atenção a modos de produzir contexto e evidência.[6]

Transcrições, transposições e sequências – um caminho pelos artefatos

A Coleção RMB do MArquE/UFSC é um conjunto de 117 *compact discs*, todos eles contendo digitalizações do conteúdo de fitas magnéticas – totalizando cerca de 73 horas de gravação. Uma maior parcela (74 CDs) corresponde a registros feitos por Rafael em seu trabalho de campo no Alto Xingu, em aldeias dos povos Kamayurá, Yawalapiti e Trumai, e no Posto Leonardo da Funai. Outra parcela significativa (36 CDs) contém registros feitos por outros

[4] As únicas cópias conhecidas desse material digital eram as cópias em MP3 do material kamayurá levadas por Rafael para a aldeia de Ypavu em 2011, e os trechos de seus registros da festa jawari selecionados e publicados em um CD que acompanha o livro *A festa da jaguatirica* (MENEZES BASTOS, 2013). A circulação de tais materiais no Parque Indígena do Xingu não foi etnografada na minha pesquisa, mas registro que os CDs presenteados por Rafael infelizmente se perderam num incêndio em 2013.

[5] As éticas e etiquetas da escuta de performances musicais e verbais na região do Alto Xingu são regidas por diferentes mecanismos de moderação da circulação de conhecimentos especializados e da potência e risco da performance de artes verbais e musicais. Os parâmetros de descrição da Coleção foram construídos considerando essas éticas, evitando, sobretudo, situações de constrangimento, indiscrição, medo e tristeza na circulação de registros (VALENTINI, 2018, 2020).

[6] Os problemas e o vocabulário desta descrição se inspiram sobretudo nos trabalhos de Marilyn Strathern (1998, 2003, 2013).

pesquisadores em diferentes coletividades e contextos, e que chegaram às mãos de Rafael por meio, ou do compartilhamento para diálogo acadêmico, ou da aquisição de cópias e publicações em visitas a acervos e centros de pesquisa. Uma terceira parcela consiste em um pequeno número de cópias em *cassette* compondo séries montadas, seja para escuta em sala de aula, seja para estudo pessoal[7].

Em minha primeira visita à reserva técnica do MArquE/UFSC, fui acolhida pela então diretora Vanilde Ghizoni (hoje no Setor de Restauração) e apresentada a uma gaveta montada numa das estantes deslizantes que acomodam itens de cultura material indígena e das tradições populares de Santa Catarina, itens arqueológicos ou documentação conexa. A gaveta continha cerca de 250 CDs, cada um deles dentro de um estojo plástico próprio[8]. Segundo Rafael e a equipe do museu, a Coleção RMB não foi consultada desde a instalação da reserva técnica. A última consulta aconteceu quando o próprio Rafael pediu ao antropólogo Izomar Lacerda, seu orientando, que fizesse cópias do material digitalizado em formato MP3, que ele levou à aldeia de Ypavu em suporte CD, em 2011. Isto tornava necessário verificar a situação dos discos após seis anos sem consultas; também ficou claro que a ordem dos CDs nas gavetas não correspondia a uma organização, parecendo aleatória.

Para compartilhar imediatamente informações úteis à gestão da coleção, trabalhei com uma planilha cujos campos permitiam realizar simultaneamente a contagem, a descrição material do suporte e a verificação do funcionamento de cada CD, permitindo futuros controles do patrimônio museal[9]. Fiz assim séries de escuta concomitantes aos testes do suporte e ao processo de backup: na primeira viagem a Florianópolis, além de descrever cada suporte, eu rodava cada CD, verificava a qualidade do áudio em uma amostragem de seu

[7] Esta última parcela, feita de cópias de trechos do próprio conjunto, produz na escuta transversal do material um curioso efeito de replicação e recomposição de séries que merece ser apontado.
[8] A outra parte dos discos nesta gaveta contém as cópias de registros feitos por Maria Ignez Cruz Mello, orientanda de Rafael que trabalhou em população vizinha aos Kamayurá, os Wauja.
[9] Os campos na atual planilha, construídos para a gestão da Coleção para o Museu e para apoiar a construção de futuros diálogos sobre políticas de acesso e reprodução, são os seguintes. Campos para o manejo museal: Posição do CD na fileira da gaveta; Rótulo em etiqueta; Rótulo no suporte; Marca e número de série do suporte; Data da primeira leitura de verificação; Nome do arquivo backup; Tamanho do arquivo backup (KB). Campos para a descrição e arranjo da Coleção: Descrição do áudio, com observações sobre a qualidade da gravação e a minutagem de diferentes sessões de gravação; Interlocutores registrados; Numeração original da fita; Local e data da gravação; Autor do registro; Duração; Dúvidas e observações; Grupo documental.

conteúdo e procedia a uma identificação preliminar do material; na segunda viagem, procedi a uma cópia backup de cada arquivo de áudio contido nos CDs, que foi guardada em dois *standard-state drives* comprados pelo professor Rafael com verba de pesquisa e armazenados, um no Museu e um em sua casa, de modo a manter uma das três cópias do conjunto em localização totalmente distinta, como princípio de segurança (RONDINELLI; ABREU, 2015).[10] Também cuidei de usar de dois tipos de suportes diferentes (CDs e SSDs), embora espere-se no futuro ampliar o número de cópias de segurança.

A Coleção RMB reproduz uma parcela de um acervo pessoal para consulta e estudo – um arquivo sonoro de pesquisa – que não corresponde totalmente ao acervo sonoro de Rafael, na medida em que a digitalização contemplou apenas as fitas magnéticas. Além disso, a Coleção RMB não tem cobertura biográfica e talvez tampouco forme conjuntos orgânicos com relação às muitas atividades e interesses de pesquisa que ele vem desenvolvendo (por exemplo, com música popular e música da América Latina e Caribe). Os materiais constituem assim uma coleção formada a partir do critério da salvaguarda cultural – suscitado pela fragilidade da fita magnética como suporte, especialmente numa cidade úmida como Florianópolis – e não um fundo documental. Apesar disso, a qualidade do registro em fita permitiu uma descrição e um agrupamento orientados pelas atividades que dão origem aos registros[11]. A descrição da Coleção é auxiliada por dois tipos de rótulos: os rótulos sonoros feitos por Rafael ao começo de um registro ou ao trocar ou virar uma fita, e os códigos que ele usou para identificar suas fitas e que a equipe envolvida na digitalização transcreveu na superfície dos CDs ou em etiquetas.

Também a transposição do sinal magnético registrado nas fitas para o código binário pode ser pensada como uma transcrição, ideia que remete diretamente à pesquisa desenvolvida por Menezes Bastos no Alto Xingu para seu doutoramento, e publicada em *A festa da*

[10] A equipe do projeto Arquivo Kamayurá esteve em Florianópolis com financiamento do projeto Rumos do Instituto Itaú Cultural e nessa ocasião se dedicou a conhecer a instituição, a coleção e a reserva técnica. Ali, Mayaru e Auakamu Kamayurá e Marcello Kamaiurá gentilmente ouviram trechos curtos, selecionados para apoiar a identificação de um pequeno número de materiais comprometidos ou destituídos de rotulação clara – cotejo muito mais difícil e tentativo se feito pelos meus ouvidos estrangeiros.

[11] Os grupos são: (1) Gravações feitas por Rafael de Menezes Bastos no Alto-Xingu; (2) Gravações feitas por outros pesquisadores (3) Cópias e recortes preparados para sala de aula e apresentações. (4) Materiais que necessitam de tratamento para sua identificação.

jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa (1990/2013). A transcrição em partitura constitui ali um caminho, dentro de um instrumental convencional da teoria musical ocidental, para rastrear variações motívicas e lógicas da tonalidade relevantes na música do ritual do *jawari* realizado entre os Kamayurá em 1981. O recurso à transcrição em partitura, ao mesmo tempo, incrementa a prática de transpor uma performance para a forma gráfica – bem conhecida de instrumentistas, regentes, arranjadores ou estudiosos da musicologia e da composição.[12] O problema da transcrição como recodificação e transformação de um regime de execução de uma peça ou repertório se põe, contudo, em termos diferentes no caso do registro em fita magnética e da sua passagem para diferentes formatos digitais.

Apesar da relativa estabilidade de formatos para documentação em áudio desde o início dos anos 2000, a mídia CD em particular perdeu a ubiquidade de 12 anos atrás, quando foi feita a digitalização das fitas de Rafael. No processo de transcrição para o código digital, o projeto de digitalização em 2007 buscou usar de recursos que preservassem a alta fidedignidade sonora dos registros em fitas de rolo, ao mesmo tempo que recorreu ao formato WAV para permitir a execução dos CDs em aparelhos de som, e não só em computadores. A transição para um arquivo digital copiado em cada CD estabiliza o espectro de informação sonora numa sequência de código digital, mas a preservação dessa sequência passa então a depender da preservação do suporte, e seu acesso, da disponibilidade de leitores óticos. Quando de minha primeira ida a Florianópolis, em 2017, não havia nenhum leitor de CDs em funcionamento no MArquE, e foi necessário recorrer a meu computador pessoal[13] para todo o processo de salvaguarda. As cópias backup se tornaram, assim, a coleção principal para o acesso aos áudios, e a coleção de CDs, ironicamente, recuou para a posição de *backup*.[14]

O suporte da coleção em CD permitiu que a primeira ocasião de escuta do material –

[12] Meu colega Erick Vidal (com. pess.) observa também que a estrutura sequencial ganha aos poucos no texto a prioridade sobre a exposição das canções e motivos, de modo que a transcrição passa de modelos das canções a modelos das sequências, e de sequências de sequências.

[13] Por sorte, um modelo de 2011, anterior ao desaparecimento dos equipamentos de leitura de discos óticos nos computadores pessoais portáteis.

[14] Para apoiar a construção de políticas de preservação digital a pedido da equipe da Museologia, esse backup foi feito em formato FLAC, que exige menor investimento em armazenamento, sendo também não proprietário e de código aberto. Sendo, assim como o WAV, um *codec* sem perda do espectro sonoro, ele também se apresenta como protocolarmente adequado a uma política de conservação sintonizada com a fineza da escuta kamayurá, repetidamente ressaltada por Menezes Bastos (p. ex., 2012).

antes do backup – fosse feita de modo amostral e ágil.[15] Tal procedimento, muito simples no exame de CDs e algo penoso caso se tratasse de fitas, permitia verificar, por exemplo, se a fita de origem contemplava uma só situação etnográfica ou mais de um registro (uma entrevista ou várias; um trecho de ritual ou uma cerimônia inteira; diferentes atividades de campo intercaladas etc.). Isso não teria sido possível nas fitas sem desgastá-las: o acesso a pontos amostrais de escuta em cada CD era feito em poucos minutos, e uma busca específica, que na leitura digital se faz quase instantaneamente, tomaria muito mais tempo pelo correr de uma fita antiga, que eu não teria feito girar a essa velocidade.

Quase todos os documentos sonoros digitais contidos nos CDs transcrevem continuamente um lado inteiro de uma fita magnética, e 72 dos 117 CDs continham apenas um arquivo sonoro por disco[16]. A duração de cada arquivo digital permite identificar o tipo de fita de origem: numa velocidade padrão de gravação e de reprodução, as fitas de rolo continham cerca de 30 minutos de gravação, e as fitas cassete, cerca de 45 minutos; uns dois terços dos documentos sonoros aqui tratados têm quase exatamente estas durações. Não é possível estabelecer se a transcrição contínua de cada lado de uma fita foi intencional ou se ocorreu por razões de praticidade – o mais provável –, pois Rafael foi integrado ao projeto de digitalização do MU/UFSC com o projeto em curso (MONTARDO, 2018, com. pess). O fato é que a correspondência de 1 documento : 1 CD : 1 lado de fita confere ao conjunto de registros de campo uma qualidade arquivística, cada documento apresentando séries de atividades ordenadas no tempo: se o registrador não troca sistematicamente as fitas no gravador conforme a atividade de pesquisa, a linearidade que condiciona a gravação das fitas oferece uma sequência orgânica de suas atividades em campo. Como a digitalização não recortou a documentação sonora, preservaram-se o contexto e a seriação original das gravações em cada fita – que poderiam ter se perdido caso tivesse havido um recorte temático, por exemplo. Se algum tratamento vier a recortar o acervo peça a peça ou conversa a conversa, será fundamental preservar os áudios íntegros, bem como a minutagem da sequência de gravações na linearidade

[15] A praticidade nesse caso era importante, pois eu simultaneamente descrevia outros dois conjuntos numerosos de documentação pessoal, e o acesso ao Museu era limitado pois a instituição estava lacrada por um problema elétrico no prédio.
[16] Não foram encontrados relatórios da digitalização do material; a professora Deise Lucy gentilmente compartilhou comigo um relatório geral do projeto para a FAPESC.

original de cada fita para contextualização – não é difícil manter disponíveis as primeiras cópias backup para referência e contextualização.

Extensão e totalidade, rigor e lacuna

A correspondência entre sequências de atividades e séries numeradas de documentos é própria da lógica do arquivo que inspira muitos praticantes da documentação de pesquisa, mas os especialistas em arquivos pessoais e arquivos da ciência alertam que o agrupamento de conjuntos pela lógica das atividades de pesquisa é mais importante que uma expectativa de seriação, que pode descaracterizar a disposição original de itens documentais (CAMARGO, 2003; SANTOS, 2012). O efeito de fidedignidade documental que a retenção de sequências nas fitas confere à Coleção RMB também conecta o registro de campo feito em fita a uma concepção de fidedignidade e seriação recorrente nas artes verbais e musicais do Alto Xingu. A sequencialidade é crucial para a semântica musical local, como Menezes Bastos demonstrou em *A festa da jaguatirica...*, e a concepção de repertórios musicais como extensões convencionadas é constante na etnografia dessa região. A noção de extensão atravessa a obra de Rafael de Menezes Bastos desde seu trabalho de mestrado (MENEZES BASTOS, 1978), quando ele descreveu um *sistema de cobertura verbal* como apresentação da teoria kamayurá da música, em direção a uma antropologia da comunicação. Em *A festa da jaguatirica...*, a noção de extensão se aproxima da formação de um conjunto de registros sonoros, na medida em que ele procura transcrever e esmiuçar todo um repertório cancional executado ao longo de onze dias de cerimônia. No prefácio à publicação desse trabalho em livro, Anthony Seeger explicita que:

> A realização de Rafael – gravar e analisar *toda* a música durante uma cerimônia de muitos dias – era muito extraordinária nos anos 1980. (...) Além de gravar a música, Rafael também consumiu muitos meses transcrevendo a música, um processo através do qual os sons são representados através de alguma forma gráfica. (SEEGER in MENEZES BASTOS, 2013, p. 18)

A ênfase de Seeger em *toda* é um modo de traduzir a sensação de vastidão e quase-infinitude que vem do atravessamento das mais de 500 páginas, dezenas de partituras, centenas de notas, e extensa bibliografia do livro – e o próprio Rafael observa ser a sua transcrição um "microscópio-telescópio" que oscila entre escalas inconciliáveis, o "chão" e a "Terra" (MENEZES BASTOS, 2013, p. 407). O "paradoxo extensional" que ele enfrenta na descrição do ritual e seu efeito de completude ou totalidade é, por isso mesmo, importante para seu valor de evidência como documento etnográfico[17]. Outros paradoxos da extensão permitem pensar a conformação da Coleção RMB: na alta fidelidade (cobertura do espectro sonoro) dos gravadores Nagra e Marantz usados por Rafael em campo, na expectativa de haver ali a gravação de *rituais inteiros*, ou quando Rafael conta ter entregado a Deise Lucy uma caixa com *tudo* que tinha, apresenta-se uma noção de *cobertura*, como na *Musicológica Kamayurá*.

O efeito de totalidade depende, por outro lado, do rigor na indicação de lacunas, incompletudes e da necessidade de trabalho futuro. Rafael é prolífico em indicação de lacunas de gravação e transcrição em *A festa da jaguatirica...*, e suas diferentes justificativas trazem à tona campos de negociação com máquinas, com campos sonoros, com pessoas e consigo próprio. As falas de Rafael gravadas nas fitas também falam de trocas de fita e de bateria que consomem tempo e interrompem conversas, tentativas ofegantes de alcançar grupos de músicos e dançarinos, e o decaimento da bateria tardiamente percebido. Descrever lacunas instaladas nos registros e suas transposições digitais exige pensar a extensão da Coleção RMB como não-contínua, mas o rastreamento das lacunas permite descrever o trabalho do etnomusicólogo em campo, incluindo condutas e posicionamentos que respondem a questões colocadas pelo contexto em que ele se insere, desde o início, como aprendiz dos Kamayurá. Os problemas colocados pela descrição desse conjunto indicam, assim, ser possível uma exploração futura das conexões potenciais entre o conceito de sequencialidade na antropologia de Menezes Bastos e a construção de lógicas de descrição e políticas colaborativas em arquivos sonoros.

Referências

[17] Observo algo análogo com relação à antropologia estrutural de Lévi-Strauss em Valentini (2018).

CAMARGO, Ana Maria. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, vol. 2, pp. 26-39.

MENEZES BASTOS, Rafael de. *A musicológica kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
_____. Audição do mundo apùap III – Conversando com "Animais", "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia em primeira mão*, vol. 134. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2012.
_____. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

RONDINELLI, Rosely Curi; ABREU, Jorge Phelipe Lira de. *Orientações práticas para a gestão do seu arquivo pessoal digital*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015.

SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Arquivos de cientistas: gênese documental e procedimentos de organização*. São Paulo: Arq-SP, 2012.

STRATHERN, Marilyn. *Commons and borderlands: Working papers on interdisciplinarity, accountability and the flow of knowledge*. Oxon: Sean Kingston Pub, 2003.
_____. *O Efeito Etnográfico e Outros Ensaios.* São Paulo, Editora Cosac Naify, 2014.

VALENTINI, Luísa. Archives of the Future: Issues for the Custody of Recent Documentation Concerning Indigenous Peoples in Brazil. *History of Anthropology Newsletter*, 2018, 42 (Online). Disponível em: https://histanthro.org/notes/archives-of-the-future/
_____. Arquivos do futuro: relações, caminhos e cuidados no arranjo preliminar da documentação pessoal de antropólogos. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, 2020.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

SOCIALIZAÇÃO DE ARQUIVOS SONOROS E ENSINO ETNOMUSICOLÓGICO NO CONTEXTO SOCIOTECNOLÓGICO CONTEMPORÂNEO: *PLAN CEIBAL* E A MÚSICA TRADICIONAL URUGUAIA DE ACORDEÃO E BANDONEÃO

GT 02 "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

José A. Curbelo (Universidade Federal de Pelotas)
curbelo@gwu.edu
Danilo Kuhn Silva (Universidade Federal de Pelotas)
danilokuhn@yahoo.com.br

Resumo: O programa tecno-educativo *Plan Ceibal* (*Conectividad Educativa de Informática Básica para el Aprendizaje en Línea*) implementado desde o ano 2007 no Uruguai forma parte da iniciativa "*One Laptop per Child*" (OLPC) desenvolvida por Nicholas Negroponte e apresentada no Fórum Econômico Mundial de 2005. Este artigo apresenta o estágio atual de uma pesquisa em andamento acerca do ensino da etnomusicologia no contexto sociotecnológico do século XXI – no qual o *Plan Ceibal* e a OLPC são exemplos paradigmáticos. A situação atual de pandemia não permite que jovens pesquisadores realizem trabalho de campo etnográfico, por esse motivo o uso de arquivos sonoros se torna mais importante atualmente no ensino da etnomusicologia em sala de aula. Este artigo problematiza a criação de conteúdo educativo etnomusicológico sobre a música tradicional de acordeão e bandoneão do interior de Uruguai e a sua ligação com três arquivos sonoros uruguaios: o *Archivo Ayestarán* do *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán* (CDM), o *Mapa Sonoro de Uruguay*, e o *Archivo 8 Bajos*. Procura-se conjecturar a efetividade desse conteúdo educativo, disponibilizado em forma de *Recursos Educativos Abiertos* (REA) no *Repositorio de Recursos Abiertos* de *Plan Ceibal* e na plataforma CREA, para posteriormente documentar as reações e interações de alunos e professores com esse conteúdo. Conclui-se, por fim, que a investigação etnomusicológica da educação musical se mostra um instrumento oportuno para revelar sentidos e valores culturais da sociedade estudada.

Palavras-chave: Acordeão; Arquivo sonoro; Bandoneão; *Plan Ceibal*; Uruguai

SOCIALIZATION OF SOUND ARCHIVES AND ETHNOMUSICOLOGICAL EDUCATION IN THE CONTEMPORARY SOCIOTECHNOLOGICAL CONTEXT: PLAN CEIBAL AND TRADITIONAL URUGUAYAN ACCORDION AND BANDONEON MUSIC

Abstract: The techno-educational program *Plan Ceibal* (*Conectividad Educativa de Informática Básica para el Aprendizaje en Línea*) has been implemented since 2007 in Uruguay as part of the "*One Laptop per Child*" (OLPC) initiative presented by Nicholas Negroponte in the 2005 World Economic Forum. This article presents the current state of ongoing research regarding ethnomusicology education in the socio-technological context of

the 21st Century – in which *Plan Ceibal* and OLPC are paradigmatic examples – and examines the use of sound archives by young researchers. The current pandemic situation does not permit young researchers to engage in ethnographic field work, hence the use of sound archives in ethnomusicological education in the classroom takes on crucial importance. This article problematizes the creation of educational, ethnomusicological content about the traditional accordion and bandoneon music of the interior of Uruguay and its relation to three Uruguayan sound archives: the *Archivo Ayestarán* of the *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán* (CDM), *Mapa Sonoro de Uruguay*, and *Archivo 8 Bajos*. This article aims to evaluate the effectiveness of this content, made available in the form of Open Education Resources (OER) on the platforms CREA and *Respositorio de Recursos Abiertos* of *Plan Ceibal,* to posteriorly document the reactions and interactions of students and teachers with this content. In conclusion, ethnomusicological research of musical education evidences itself as a poignant instrument to reveal cultural values and meanings of the society studied in this article.

Keywords: Accordion; Bandoneon; *Plan Ceibal*; Sound archive; Uruguay

Introdução

O programa tecno-educativo *Plan Ceibal* (*Conectividad Educativa de Informática Básica para el Aprendizaje en Línea*) implementado desde o ano 2007 pelo governo do Uruguai forma parte da iniciativa *"One Laptop per Child"* (OLPC) desenvolvida pelo estadunidense Nicholas Negroponte, pesquisador do *Massachusetts Institute of Technology*, e apresentada no Fórum Econômico Mundial de 2005 em Davos, Suíça, com a eventual participação da multinacional *Microsoft*. Implementado no governo de esquerda de Tabaré Vasquez, o *Plan Ceibal* disponibiliza *laptops* XO para todos os alunos de ensino primário e médio do país e utiliza métodos pedagógicos baseados no uso da tecnologia digital em rede.

O programa é considerado a melhor e maior implementação nacional do OLPC no mundo (KWESKIN, 2018, p. 203; BEITLER, 2013, p. 27). Porém, a OLPC tem recebido fortes críticas internacionais por várias razões: ênfase na produção e venda de laptops e não na educação, imposição global da hegemonia tecno-cultural norte-americana, insensibilidade a culturas locais no desenho de *hardware* e *software* do XO, entre outras[1] (MCARTHUR, 2009,

[1] Em seu trabalho de campo no projeto piloto do *Plan Ceibal* em 2007, realizado na zona rural do Uruguai, Hourcade (2009, p. 234) observou que as caraterísticas do aplicativo de compor música no XO não agradou aos alunos uruguaios porque não lhes possibilitou emular a música popular regional que ouviam na rádio local. Sobre esse assunto, MacArthur (2009, p. 913, tradução nossa) recomendou o seguinte: "programadores (…) têm

p. 910; KWESKIN, 2018; SHAH, 2010, p. 89). Sobre o impacto da OLPC no Uruguai, o diretor do setor de *Información para la Gestión y la Comunicación* da *Administración Nacional de Educación Pública* (ANEP), Mauro D. Ríos, opina:

> Igualdade de acesso às tecnologias não é a mesma coisa do que melhorar processos de aprendizagem e melhorar a educação, no geral. A disponibilidade de acesso à rede não muda problemas sociais tão rapidamente e efetivamente tal como foi intentado. (RÍOS, 2018, p. 2, tradução nossa)[2]

Além de numerosas plataformas e aplicativos educativos, e videojogos (desenhados por uma diversidade de empresas, entre elas empresas estrangeiras como: *New Pedagogies for Deep Learning, Power School*, etc.) acessados pelos alunos através do XO no *Plan Ceibal*, conteúdos educativos interativos sobre diversas áreas de conhecimento científico e artístico na forma de *Recursos Educacionales Abiertos* (REA) estão disponibilizados em rede. Alinhadas com as *Open Educational Resources* recomendados pela UNESCO (2019), REAs são criadas por *contenidistas* do *Plan Ceibal* (com a ferramenta digital *eXeLearning*) e utilizados por docentes e alunos dentro e fora da sala de aula. Às vezes, REAs estão relacionadas com sessões interativas transmitidas ao vivo com cientistas e artistas uruguaios como parte dos programas especiais do *Plan Ceibal*: *Científicos en el Aula*, e *Artistas en el Aula*. Várias escolas públicas do país participam simultaneamente dessas sessões e os alunos fazem perguntas para os convidados baseados nos conteúdos previamente trabalhados nos REAs e na plataforma CREA.

Por mais que os acervos de conteúdos educativos do *Plan Ceibal* (*Biblioteca País*, *Respositorio de Recursos Abiertos*, e a plataforma CREA) possuam uma verdadeira riqueza dinâmica de atividades interativas, recursos audiovisuais e textos, existe uma falta considerável de conteúdo sobre etnomusicologia, a prática etnomusicológica, arquivos

---

que se comprometer em criar tecnologias que tomam em conta, ao máximo, a cultura local, inclusive os aspectos rítmicos e melódicos da música de uma cultura (…). *Esse assunto poderia ser facilmente resolvido incluindo um etnomusicólogo na equipe de trabalho*" (tradução e itálico são nossos). [*Designers (...) must be committed to providing technologies that take as much of the culture into account as possible, including the rhythmic and melodic aspects of a culture's music. (...) one could easily remedy this issue by bringing an ethnomusicologist on board.*]

[2] [*Equity of access to technologies was not the same as improvement in learning processes or educational improvement in general. The availability of access to the network does not change social problems as quickly or as much as was intended.*]

sonoros, e também a música tradicional uruguaia de acordeão e bandoneão – uma expressão cultural nacional centenária –, em fase de ser considerada patrimônio cultural imaterial, e também o seu ensino incentivado por um recém-criado órgão do Estado, o *Instituto Nacional de Música* – documentada por musicólogos uruguaios importantes como Lauro Ayestarán e Marita Fornaro, e também por novos pesquisadores no séc. XXI como José A. Curbelo, Fabián Arocena, Ana Rodríguez, entre otros.

Todos esses pesquisadores têm produzido uma riqueza de documentação audiovisual etnomusicológica sobre essa tradição e uma porção desse material está armazenada em arquivos sonoros, a mais importante no *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán* (CDM), mas também nos arquivos sonoros digitais *online Mapa Sonoro de Uruguay* e *Archivo 8 Bajos* (CURBELO, 2019; CURBELO, FORNARO, 2019). Esse material poderia ser aproveitado em REAs e conteúdo da plataforma CREA do *Plan Ceibal*. Ademais, a situação atual de pandemia não permite que jovens pesquisadores realizem trabalho de campo etnográfico, por esse motivo o uso de arquivos sonoros se torna mais importante atualmente no ensino da etnomusicologia em sala de aula.

O problema central desta pesquisa em andamento é buscar as formas em que arquivos sonoros etnomusicológicos uruguaios poderiam ser incorporados no conteúdo educativo do *Plan Ceibal* do ensino público, e também buscar as maneiras em que alunos uruguaios (“nativos digitais”) poderiam ser incentivados e ensinados a se iniciarem no campo da etnomusicologia.

Para encontrar potenciais respostas a esse problema, a referida pesquisa utiliza um estudo de caso específico. Se trata do projeto *El acordeón diatónico en las escuelas*, financiado pelo *Fondo Regional para la Cultura* do MEC do Uruguai. O projeto inclui a criação de REAs e conteúdo na plataforma CREA sobre a música tradicional uruguaia de acordeão e bandoneão por José A. Curbelo (junto com um *contenidista* do *Ceibal*), utilizando recursos dos arquivos sonoros CDM, *Archivo 8 Bajos* e *Mapa Sonoro de Uruguay*.

Posteriormente, serão incluídas uma apresentação dos músicos Walter Roldán (acordeão) e Joaquín Rodríguez (violão) numa escola pública uruguaia como parte do *Artistas en el Aula* e mais três apresentações em escolas rurais no departamento de Tacuarembó, a

documentação audiovisual dessas apresentações realizada por José A. Curbelo e Fabián Arocena e, finalmente, entrevistas com uma seleção de alunos e professores dessas escolas. Porém, para o recorte deste artigo, o qual apresenta o estágio atual de uma pesquisa em andamento, apenas serão analisados os recursos sonoros supracitados.

Arquivos sonoros, etnomusicologia e educação musical

A mencionada pesquisa aborda o uso de arquivos sonoros por distintas comunidades e também examina o valor da área da etnomusicologia no ensino geral e na educação musical. Muitos autores têm produzido conhecimento sobre estas duas temáticas. Serão repassados alguns dos seus conceitos que serão utilizados.

Um arquivo sonoro de história oral e também música podem servir como recursos de pesquisa acadêmica tanto quanto arquivos puramente documentais, e inclusive conseguem captar e representar fenômenos difíceis de ser representados somente através da palavra escrita. Segundo Portelli (1991), "(…) as fontes escritas e orais não são mutuamente excludentes – têm características comuns assim como autônomas e funções específicas que somente cada uma pode cumprir" (PORTELLI, 1991, p. 37).

Cada arquivo sonoro está composto de um *corpus* de documentos inter-relacionados sobre alguma temática, período histórico, região geográfica, etc. Sobre arquivos sonoros etnomusicológicos, Bauer (2003) escreve:

> As tentativas de considerar a música e o ruído como dados sociais devem pressupor uma relação sistemática entre os sons e o contexto social que os produz e os recebe (…). Uma estrutura particular de sons está associada a um grupo social que a produz, ao qual está exposta e que a escuta. (BAUER, 2003, p. 366)

Dentro do público que deveria ter acesso pleno a um arquivo sonoro, primeiramente, são os membros das comunidades onde foram realizadas as gravações de campo, para que os mesmos possam utilizar esses materiais para os seus próprios fins – como reconstruir, reinterpretar e projetar as expressões culturais que estão registadas no arquivo. Foi nesse espírito que o pesquisador estadunidense Alan Lomax (1915-2002), no seu trabalho etnomusicológico, incorporou o ato de "repatriação" de cópias das suas gravações de campo a instituições nas comunidades onde eram realizadas como um elemento integral da sua

metodologia de pesquisa. Denominado por ele como "*Cultural Feedback*" (retroalimentação cultural), tinha como princípio a ideia que "a documentação primária de cultura deve estar nas mãos dos criadores originais dessa cultura, e não permanecer exclusivamente a acadêmicos, arquivistas, e grandes conglomerados da indústria cultural" (LYONS; SANDS, 2009, p. 29, tradução nossa).[3]

Seeger (2018, p. 2) prefere reservar o termo "repatriação" para a devolução de gravações a suas comunidades de origem que foram realizadas em contextos de desigualdades de poder – i.e., o pesquisador de uma instituição acadêmica estrangeira devolve gravações a uma comunidade de condição socioeconômica menos favorecida em um terceiro país, etc. Contudo, ele enfatiza a importância da "recirculação" das gravações, seja dentro de suas comunidades de origem ou em escala global. Nesse momento do século XXI, a recirculação significa, entre outras coisas, disponibilizar conteúdo em formato digital accessível pelas redes internacionais de comunicação, possibilitando acesso público global a materiais de um arquivo.

Já quando um arquivo sonoro finalmente está acessível a um público, começa o processo de observar exatamente como distintos segmentos de esse público interatuam com os materiais do arquivo e tentar discernir os diversos usos sociais/acadêmicos e sentidos de identidade que esse público dá ao arquivo. Seeger (1986) esclarece que:

> Acadêmicos não são as únicas pessoas que utilizam arquivos (…). São também utilizados por músicos, estudantes, membros do público com interesse em aprender sobre una determinada área do mundo (…) [e por] membros das sociedades gravadas (…). (SEEGER, 1986, p. 264, tradução nossa)[4]

Uma parte de ser mediador de registos de fenômenos sonoros e de história oral armazenados em arquivos sonoros é dar acesso ao público que originou esse material para que possa interpretar e interatuar com o material a sua própria maneira, com os seus próprios critérios, talvez muito distintos dos do pesquisador. Lyons (2011) admite que:

[3] [*primary documentation of culture should be put into the hands of the original cultural creators, rather than remain the sole province of scholars, archivists, and entertainment giants.]*
[4] [*Scholars are not the only people who use archives. They are also used by musicians, students, members of the public interested in a certain part of the world or learning a language, members of the society recorded (...).*]

> Parte do ato de repatriação é a vontade de deixar outras pessoas determinar o significado e interpretação dos materiais em si. Pessoas (que recebem essas coleções repatriadas) talvez queiram dar uma nova vida a essas coleções, novas lentes para interpretação. Isso é algo bom. (LYONS, 2011, p.18, tradução nossa)[5]

De acordo com Fragoso (2015), a utilização da etnomusicologia na educação musical pode trazer benefícios, tais como: 1) enriquecer e ampliar o repertório musical do educando; 2) desestabilizar e rearranjar posições antes cristalizadas pelas sonoridades às quais se estava acostumado a ouvir; 3) expandir as ideias de música, contemplando outras mais; 4) contribuir para o rompimento de posturas preconceituosas em relação às sonoridades e às culturas alheias, 5) e para a promoção da alteridade (FRAGOSO, 2015). Brito (2007) reforça que, através da escuta de músicas de culturas diferentes de sua própria – ou de estilos aos quais não se está ambientado –, o discente pode perceber que a "música contém muitas músicas, próprias a tempos e espaços diversos e singulares" (BRITO, 2007, p. 33), desfazendo-se, assim, a visão de que a única música é aquela de sua própria cultura ou de uma determinada cultura considerada dominante.

Para Merriam (1964, p. 15), a música é uma importante ferramenta de análise da cultura e da sociedade à qual pertence, visto que revela seus valores básicos. Ou seja, construída com sons culturalmente selecionados e organizados pelo homem, a música reflete a maneira como a sociedade se organiza, de modo que os seus valores são impressos em sua música e expressos através dela (FRAGOSO, 2018, p. 144).

Algumas relações entre os campos da etnomusicologia e da educação musical são apontadas por Campbell (2003; 2000) e por Higgins e Campbell em trabalho em coautoria (2015). A principal afinidade entre as duas áreas estaria no interesse (ou na necessidade) de se verificar, pelo método etnomusicológico, como a transmissão e aquisição de conhecimentos musicais e como o fazer musical acontecem em determinadas culturas (FRAGOSO, 2018, p. 164).

De forma semelhante, Nettl (2010), em texto no qual aborda as relações entre a educação musical e a etnomusicologia, discorre sobre os ainda recentes estudos dos modos

[5] [*Part of the act of repatriation is the willingness to let others determine the meaning and the interpretation of the materials themselves. Recipients may want to provide new life to these collections, new lenses for interpretation. This is a good thing*.]

como diferentes pessoas ensinam e aprendem suas músicas por parte dos etnomusicólogos. Para ele, a compreensão da música passa pela compreensão da maneira como uma cultura é transmitida; isto é, entender como se aprende e ensina música em determinada cultura requererá entender como os indivíduos que formam esta cultura concebem o ensino e a aprendizagem.

Nesse sentido, Campbell (2003) sugere que:

> Uma compreensão da aprendizagem auditiva, incluindo a imitação, improvisação, a presença, uso parcial, ou total abstenção da notação [musical], e as estratégias de ensaio da forma como foram descobertas em várias culturais são mais que exercícios acadêmicos ou passatempos curiosos. Isto está entre as preocupações da prática docente daqueles professores que procuram o meio mais efetivo de instruir seus estudantes (CAMPBELL, 2003, p. 27, tradução nossa)[6].

Por seu turno, Queiroz (2010, p. 129) comenta que, nas culturas de tradição oral, o conteúdo ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos quanto por estratégias "aleatórias" de transmissão musical. Tais estratégias, segundo o autor, ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e uma intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas.

Ainda especificamente sobre esta forma de transmissão, Queiroz *et al.* (2007) afirma que:

> As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como fundamental. O conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade detentora do conhecimento cria estratégias, momentos e situações particulares para seu desenvolvimento e sua assimilação. (QUEIROZ *et al.*, 2007, p. 2)

No contexto de transmissão oral que é objeto de estudo da referida pesquisa em andamento, qual seja a música tradicional uruguaia de acordeão e bandoneão, a investigação etnomusicológica da educação musical se mostra um instrumento oportuno para revelar

[6] [*An understanding of aural learning, including imitation, improvisation, the presence, partial use, or complete absence of notation, and rehearsal strategies as they found in various cultures are more than academic exercises or curious pastimes. They are among the concerns of practicing teachers who seek the most means of instruction their students.*]

sentidos e valores culturais dessa sociedade. Uma abordagem etnográfica ao ensino desta música em seu recorte de tempo e espaço, portanto, para além de perscrutar os processos de sua ensino-aprendizagem musical, propicia ao estudante uma visão cultural da sua própria música e da música do outro.

Metodologia e cronograma a serem seguidos

A metodologia a ser utilizada na pesquisa em andamento apresentada neste trabalho inclui os seguintes elementos: entrevistas com *contenidistas* do *Plan Ceibal* e colaboração remota com eles/as na criação de REAs e conteúdo educativo na plataforma CREA, observação participante e documentação audiovisual nas três apresentações musicais nas escolas do interior de Uruguai, e entrevistas com alunos e professores que utilizem os REAs e assistam às apresentações, seguindo um roteiro pré-estabelecido de perguntas sobre as suas experiências.

Já o cronograma para a implementação desta pesquisa é o seguinte:

- Set. e Out. 2021: criação de conteúdo educativo etnomusicológico e atividades em forma de REAs do *Plan Ceibal* com assessoramento do técnico uruguaio S. Mesa; entrevista da contenidista B. González
- Nov. 2021: uso do conteúdo educativo por professoras/es em sala de aulas de quarto ano a sexto ano do ensino primário do sistema público de educação do Uruguai (alunos de idades aproximadamente entre nove a doze anos) em preparação para o evento de 02 de dezembro de 2021;
- 02 de Dez. 2021: o acordeonista Walter Roldán e o violonista Joaquín Rodríguez, ambos do departamento nortenho de Tacuarembó, se apresentarão na *Escuela No. 71 de Chacras*, na periferia *rurbana* da cidade de Tacuarembó, como parte do programa *Artistas en el Aula* do *Plan Ceibal*. Além de um público de alunos da *Escuela Nº. 71*, assistirão virtualmente várias outras salas de aula em outras regiões do país. O pesquisador José A. Curbelo realizará documentação audiovisual junto com documentalista Fabián Arocena e também entrevistará a uma seleção de alunos e professores;
- 01 a 03 de Dez. 2021: Walter Roldán e Joaquín Rodríguez se apresentarão em três escolas rurais no departamento de Tacuarembó que incluirá a *Escuela Nº. 25 Quiebrayugos, Escuela Nº.94 Barrio Godoy, Escuela Nº. 131 Tierrqs Coloradas*. O pesquisador José A. Curbelo realizará documentação audiovisual e também entrevistará uma seleção de alunos e professores;
- Dez. 2021: análise dos dados e produção de artigo acadêmico com os resultados.

Aspectos conclusivos

Através deste trabalho, intentou-se apresentar o estágio atual de uma pesquisa em andamento acerca do ensino da etnomusicologia no contexto sociotecnológico do século XXI, problematizando a criação de conteúdo educativo etnomusicológico sobre a música

tradicional de acordeão e bandoneão do interior de Uruguai e a sua ligação com arquivos sonoros uruguaios. Ao conjecturar a efetividade desse conteúdo educativo, construiu-se as bases para a posterior documentação das reações e interações de alunos e professores com o referido conteúdo. Conclui-se, por fim, que a investigação etnomusicológica da educação musical se mostra um instrumento oportuno para revelar sentidos e valores culturais da sociedade estudada.

Referências

BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

BEITLER, Daiana. *National Programmes, Technical Projects: An ethnography of the One Laptop Per Child (OLPC) programme in Uruguay*. London, 2013. Tese (doutorado). London School of Economics and Political Science (Department of Sociology) Disponível em: http://etheses.lse.ac.uk/791/. Acesso em: 17 ago. 2021.

BRITO, Teca Alencar de. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. São Paulo, 2007. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CAMPBELL, Patricia Shehan. How musical we are: John Blacking on music, education, and culture understanding. *Journal of Research in Music Education,* v. 48, n. 4, p. 336-359, 2000.

_____. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture. *Research Studies in Music Education,* v. 21, n. 1, p. 16-30, 2003.

CURBELO, José. Archivo 8 Bajos: archivo online de la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay. In: *III Encontro de Pesquisa em Música da UFPel Anais*, 2019, Pelotas, RS. III Encontro de Pesquisa em Música da UFPel. Pelotas, RS: Universidade Federal de Pelotas, 2019. v. III. pp.32-37. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/epmu/files/2019/09/III-EPMU-2018-ANAIS-VF.pdf.

_____; FORNARO, Marita. *Archivo 8 Bajos: Música de acordeón y bandoneón del interior de Uruguay (2001-2016).* 1. ed. Montevidéu: Ocho Bajos Music, 2019. 192p. Disponível em: https://archivo.8bajos.org/wp-content/uploads/2019/09/Archivo-8-Bajos_Web.pdf.

FRAGOSO, Daisy. *Entre a* opy *e a sala de música:* arranjos entre crianças guarani *Mbya* e crianças não indígenas. São Paulo, 2015. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e

Artes, Universidade de São Paulo.

_____. Interlocuções entre a Etnomusicologia e a Educação Musical. *Revista Música*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 143-169, 2018.

HIGGINS, Lee; CAMPBELL, Patricia Shehan. Intersections between ethnomusicology, music education, and community music. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology.* Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 638-688.

HOURCADE, Juan Pablo; BEITLER, Daiana; CORMENZANA, Fernando; FLORES, Pablo. Early OLPC Experiences in a Rural Uruguayan School. IN: DRUIN, Allison (ed.) *Mobile Technology for Children: Designing for Interaction and Learning*. Oxford: Morgan Kaufmann Publishers, 2009, pp.227-243. Disponível em: https://doi.org/10.1016/B978-0-12-374900-0.X0001-4. Acesso em: 17 ago. 2021.

KWESKIN, Anna, *The Right to Education as Cultural Imperialism: Through the lens of the One Laptop Per Child Project*. Leicester, 2018. 276 pág. Tese (doutorado). University of Leicester. (School of Law) Disponível em: https://leicester.figshare.com/articles/thesis/The_Right_To_Education_As_Cultural_Imperialism_Through_The_Lens_Of_The_One_Laptop_Per_Child_Project/10194830. Acesso em: 17 ago. 2021.

LOMAX, Alan. Saga of a Folksong Hunter, *HiFi Stereo Review*, May, 1960, p.38-46.

_____. An Appeal for Cultural Equity, *African Music*, Vol. 6, No. 1, 1980, p. 22-31.

LYONS, Bertram. Repatriation and Digital Cultural Heritage. *Indian Folklife*. No.37, April. 2011. p.16-18. Disponível em: http://www.academia.edu/917616/Repatriation_and_Digital_Cultural_Heritage. Acesso em: 21 set. 2018.

_____.; LOMAX, Alan.; SALSBURG, Nathan. Sharing Resources, Sharing Responsibility: Archives in the Digital Age. *IASA Journal*, Amsterdam, no.34, dez. 2009, Disponível em: https://www.iasa-web.org/sites/default/files/IASA_journal34_part7.pdf. Acesso em: 16 set. 2018.

_____; SANDS, Rosita. A Working Model for Developing and Sustaining Collaborative Relationships Between Archival Repositories in the Caribbean and the United States. *IASA Journal,* no.2, jan. 2009, Disponível em: https://www.iasa-web.org/sites/default/files/IASA_journal32_part6.pdf Acesso em: 05 out. 2021.

MCARTHUR, Victoria. Communication Technologies and Cultural Identity: A Critical

Discussion of ICTs for Development. Apresentação no *IEEE Toronto International Conference: Science and Technology for Humanity*, 2009, pp. 910–914. Disponível em: https://ieeexplore.ieee.org/document/5444367. Acesso em: 17 ago. 2021.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *The anthropology of music.* Evanston: Northwestern U,, 1964.

NETTL, Bruno. Music education and ethnomusicology: a (usually) harmonious relationship. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, n. 8, v. 1, p. 1-9, 2000.

PORTELLI, Alessandro. Lo que hace diferente a la Historia oral. In: SCHWARZTEIN, Dora et al. *La historia oral.* CEAL, Buenos Aires, 1991. Disponível em: http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/archivo-oral/bibliografia/PORTELLI%20Alessandro,%20Lo%20que%20hace%20diferente%20a%20la%20historia%20oral.pdf. Acesso em: 21 set. 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva, GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2007, p. 1-10.

_____. Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RÍOS, Mauro D. Negroponte The Man Who Would Change the World, But Everything Went Wrong, *Social Science Research Network*, Rochester: SSRN, 2018. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3170428. Acesso em: 19 ago. 2021

SEEGER, Anthony. Archives, Repatriation and the Challenges Ahead. In: GUNDERSON, F.; LANCEFIELD, R.; WOODS, B. (Ed.) *The Oxford Handbook of Musical Repatriation***.** Oxford: Oxford University Press, 2018. p.1-18.

_____. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology*. Spring/summer 1986, pp.261-276, 1986. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/851997. Acesso em: 21 set. 2018.

SHAH, Namank. A Blurry Vision: Reconsidering the Failure of the One Laptop Per Child Initiative, IN: MILANESE, Marisa; UNDERWOOD, Thomas. *WR Journal of the Arts and Sciences Writing Program,* Boston, Issue 3, 2010-2011, pp.88-98, 2010. Disponível em: https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-3/shah/. Acesso: 17 ago. 2021.

UNESCO, Certified Copy of the Recommendation on Open Educational Resources (OER), Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2019. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=49556&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso: 19 ago. 2021.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Televisão, rádio e comunicação pública no contexto de convergência digital: etnografia na Fundação Piratini, TVE e FM Cultura

GT "ARQUIVOS SONOROS: AGÊNCIAS, SENTIDOS, MOVIMENTOS"

Bernardo Florentino Moletta
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ber2509@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho objetiva trazer a público reflexões sobre uma pesquisa em andamento na área da etnomusicologia visando a realização de uma etnografia sobre a Fundação Cultural Piratini – Rádio e Televisão e atenta ao momento político atual, articulando as peculiaridades da minha própria trajetória pessoal entre musicistas e instituições de comunicação pública, a exemplos práticos a TV Brasil e a TVE-RS. Pretendo investigar o que a análise com olhar etnográfico pode trazer sobre o acervo e as práticas radiofônicas e televisivas da TVE-RS e da FM Cultura, levando em conta o imediato quadro de inovação tecnológica, a digitalização da comunicação, a cultura de convergência (JENKINS, 2009) e as mudanças de paradigma que as grandes corporações de internet trouxeram para a indústria da música e mídias tradicionais, como a televisão e o rádio dentro dos meios públicos, privados e estatais. A minha pesquisa em etnomusicologia, além de buscar compreender os processos de (des)valorização pelas quais as instituições de comunicação pública e televisões e rádios comunitárias e educativas de pequena audiência vêm sofrendo ao longo de sua existência, também pretende trazer escopo para que possamos refletir criticamente sobre um possível resgate da memória coletiva associada ao acervo da Fundação Piratini, tendo como foco específico os meios radiofônicos. Indo além, como iniciativa de produção, e para dar mais embasamento a minha pesquisa, estou trabalhando na (re)criação e no (re)aproveitamento de parte dos mais de 100 programas de rádio produzidos pelo grupo Etnomus UFRGS[1] para serem veiculados junto à rádio FM Cultura na forma

[1] O Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS, registrado no DGP CNPq, foi criado em 2014 e reúne pesquisadores externos e alunos de Musicologia / Etnomusicologia do PPGMUS da UFRGS. O Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS visa a contribuir para o estudo do patrimônio musical brasileiro e latino-americano, especialmente chamado Cone Sul. Como reflexões a partir de etnografias musicais em Etnomusicologia / Musicologia realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUS UFRGS) e o Programa Institucional de

de um programa de rádio semanal com uma hora de duração. Esse programa tem potencial para se tornar uma investigação artística ou ainda fornecer bases para futuras pesquisas.

Palavras-chave: Comunicação Pública. Rádio. Televisão. FM Cultura. Etnomusicologia Aplicada.

Television, radio and public communication in the context of digital convergence: ethnography at Fundação Piratini, TVE and FM Cultura

Abstract: The present work aims to bring to the public reflections regarding an ongoing research in the area of ethnomusicology, aiming to carry out an ethnography inside the historical archives of Fundação Cultural Piratini – Radio and Television. This work is attentive to the current political situation in Brazil, the research also articulates my own personal trajectory in between musicians and public communication institutions such as TV Brasil and TVE-RS. I intend to investigate and carry out an analysis in order to find out what the ethnographic perspective can bring to the archives of TVE-RS and FM Cultura, taking into account the immediate framework of technological innovation, the digitalization of communication, the convergence culture and the paradigm shifts brought by the great Internet corporations and their impact in the music industry and traditional media such as television and radio into public, private and state media. My research in ethnomusicology, also aims to understand the processes of (de)valuation by which public communication institutions, small audience community, educational televisions and radios have suffered throughout their existence. It also intends to bring scope so that we can critically reflect about a possible rescue of the collective memory associated with the Fundação Piratini archives, specifically focusing on radio media. Going further, as a production initiative, and to give my research more grounding, I am currently working on (re)creating and (re)using part of the more than 100 radio programs produced by the Etnomus UFRGS group to be broadcasted by the radio FM Cultura in the form of a weekly radio show lasting an hour, this program also has the potential to become an artistic investigation or even to provide grounds for further research. **Keywords**: Public Communication. Radio. Television. FM Cultura. Applied Ethnomusicology.

Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), além da extensão universitária, fortalecem o Grupo de Pesquisa em torno das questões de memória e patrimônio musical, bem como, os estudos em música do Brasil e da América Latina.

1. Introdução

Minha trajetória pessoal até chegar a trabalhar nas emissoras públicas de radiodifusão do Rio Grande do Sul – TVE e FM Cultura - é marcada por uma ampla gama de experiências pessoais e profissionais ligadas à música, algo que vem se construindo desde a minha infância com o estudo do violão erudito e popular; mas foi durante a graduação que eu pude começar a adquirir uma série de habilidades e competências - dentro e fora da academia - fundamentais para que eu, no futuro, fosse vir a trabalhar como radialista e produtor. Fiz a minha graduação na Inglaterra, onde tive a oportunidade de cursar uma graduação em Tecnologia da Música, pela De Montfort University, Inglaterra (2012) e obter diploma de Bacharel em Ciências – ênfase em Áudio e Tecnologia de Gravação, máxima láurea acadêmica "Bachelor of Science (Honours) First Class", pela mesma instituição Britânica (2013). Em 2014, após aprovação em concurso público, eu comecei a trabalhar na Fundação Piratini como produtor musical e, em paralelo, fazia trabalhos como violonista 7 cordas na cena do samba e do choro de Porto Alegre. Assim o fiz até 2018, quando infelizmente sofri um grave acidente em casa e comecei um complexo e demorado processo de recuperação, ainda em andamento.

Em 2019 eu voltei minha atenção para a área da etnomusicologia, pois enxerguei na disciplina, em grande parte devido às suas características interdisciplinares e transdisciplinares, a possibilidade de voltar ao mundo acadêmico e, ao mesmo tempo, fazer uma pesquisa que me ajudasse a entender todo o processo social, musical e político que naturalmente envolve o meu ambiente de trabalho. Nesse contexto, optei por focar a minha pesquisa na realização de uma etnografia dos meios de comunicação do som e audiovisual da TVE e da FM Cultura. Essa pesquisa vai estar atenta ao momento político atual (CRUCES e PEREZ, 2003) e consciente das situações políticas que afetaram diretamente a comunicação pública do Estado ao longo de sua história, e será realizada entre os profissionais que ali trabalham.

Os motivos dessa escolha foram o ineditismo de trabalhos acadêmicos específicos englobando etnomusicologia e a FM Cultura, a possibilidade - atualmente já efetivada - de construção de um projeto prático e aplicado com capacidade de impactar a vida de pessoas, além do meu universo de pesquisa, assim como a real possibilidade de contribuir para uma maior divulgação da disciplina da etnomusicologia e em formatos acessíveis para um público além da academia.

A abertura atual da programação da FM Cultura para programas produzidos por pessoas e coletivos de fora do quadro de servidores possibilitou recentemente uma série de negociações entre agentes públicos, pesquisadores e servidores da rádio, resultando na conquista de um espaço semanal na grade de programação da FM Cultura na forma de um programa de rádio com potencial para se tornar uma investigação artística ou, ainda, fornecer bases para futuras pesquisas em etnomusicologia.

Como destaca Romagnoli (2016, p.153), o campo de investigação também constitui o espaço concreto de intervenção; não há um conjunto de regras prontas em uma produção grupal de conhecimento, mas sim a exigência de uma construção que necessita da habitação do campo de pesquisa e da implicação do pesquisador (KASTRUP, 2008). Entendo que iniciativas visando a ocupação e a ampliação de espaços públicos de programação dedicados às práticas musicais e etnomusicológicas são importantes. Nesse sentido, iniciativas independentes de produção também precisam ser tomadas.

2. Programa Músicas do Mundo, etnomusicologia e comunicação pública

O grupo Etnomus, coordenado por Reginaldo Gil Braga, vem desde 2017 trabalhando com os meios radiofônicos através do Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade. O programa era veiculado na Rádio da UFRGS por meio da frequência 1080 AM, bem como pela internet através do site da rádio. O programa tem como principal característica a pauta musical e debates relacionados à difusão de pesquisas acadêmicas do Etnomus UFRGS/Núcleo em estudos em Música do Brasil e América Latina, promovendo debates e difusão de saberes musicais, experiências, percepções, pensamentos e consciências muitas vezes às margens dos grandes oligopólios midiáticos e meios de comunicação em geral, inclusive os públicos. O grupo tem proposto de maneira dialógica e colaborativa, a difusão de conhecimentos que muitas vezes rompem com os cânones acadêmicos. Nos meios radiofônicos, isso tem se dado principalmente através do rompimento de diversos paradigmas, processo esse materializado, por exemplo, na difusão de conhecimentos acadêmicos versus populares, agregando outros saberes à academia e fora dela.

Na minha pesquisa de mestrado, ainda em processo de construção, tenho como objetivo geral investigar, através do método etnográfico, a memória e a práxis musical coletiva da comunidade gaúcha a partir dos arquivos e das ações culturais da TVE-RS e da FM Cultura, ampliando conhecimentos dentro das áreas da comunicação pública, etnomusicologia, televisão e rádio. Desse

modo, pretendo refletir criticamente sobre a memória coletiva associada ao acervo em rádio e televisão da Fundação Piratini: retomando historicamente o processo de institucionalização e a sua organização estrutural, bem como, as políticas públicas e ações dos gestores, servidores e contratados voltadas para a área musical. A relevância das memórias musicais a serem registradas e "produzidas" a partir do acervo da TVE e do Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS, serão escolhidas dialogicamente com alunos, professores e ex-alunos da Universidade, tomando como referência na construção das relações com os colaboradores em campo o conceito de acustemologia criado por Steven Feld. Em entrevista, concedida em abril de 2012, Feld pensa esse termo como uma forma de "conhecer o mundo não apenas pelo som, mas pela gravação do som" (SILVA, 2015, p.446). A acustemologia trata da experiência e da agência de escutar histórias, entendidas como relacionais e contingentes, situadas e reflexivas, sendo, portanto, uma teoria que se concentra mais no conhecimento relacional com e através do som, do que nos argumentos mais especificamente filosóficos sobre a escuta e o caráter existencial do som. Os pesquisadores que se valem das lentes da acustemologia buscam "conhecer através de relações". Para Feld, isso significa que, "ao invés de simplesmente adquirir conhecimento, o sujeito passa a conhecer através de um processo contínuo, cumulativo e interativo de participação e reflexão". (FELD, 2017, p.198;199).

Levando em consideração a ênfase nos aspectos relacionais vindos desse conceito, estou em diálogo com os servidores responsáveis pela manutenção do acervo da TVE-RS e da FM Cultura na busca de *databases* contendo dados musicais e históricos relevantes. Também estou buscando conhecimento historiográfico com os servidores do quadro de funcionários, ativos e inativos, tendo como critério a memória afetiva dos mesmos. Esse pano de fundo historiográfico, construído a partir do acervo, vai ser a base para que eu consiga pensar a etnografia no presente, trazendo para a atualidade algumas questões apontadas por Torves (2006) sobre a TVE-RS. Embora o texto deste autor tenha sido escrito há mais de 15 anos atrás, Torves, à época, já evidenciava que as emissoras estavam operando numa conjuntura de desestatização marcada pelas privatizações, e não estaria imune aos fatores que já influenciavam aquele período como novas tecnologias, globalização e neoliberalismo; o próprio autor também menciona o descaso com o acervo da televisão. As fitas estariam sendo naquela gestão desgravadas para reaproveitamento na gravação de novos programas. Certamente alguns pontos levantados por Torves seguem sendo relevantes. As TVs Educativas e as

rádios públicas "atendem às expectativas e as demandas da sociedade? Há espaço para emissoras públicas na atual conjuntura?" (TORVES, 2006, p.11, 14 e 98).

Tenho como objetivos específicos na minha pesquisa: investigar os processos musicais e políticos que ocorreram na Fundação Piratini ao longo do tempo; analisar a atual situação da TVE-RS e FM Cultura nos tempos de pandemia de Covid 19 e, finalmente, compreender os processos de (des)valorização pelas quais as instituições de comunicação pública e televisões e rádios comunitárias e educativas de pequena audiência vêm sofrendo ao longo de sua existência. Nesse processo almejo que a minha pesquisa consiga ir além da confecção de uma dissertação. Quero entregar para as pessoas envolvidas na pesquisa e para a sociedade em geral, na forma de ações, ou ainda outros materiais/formatos que possam ser significativos. Por isso tenho trabalhado na atualização e no reaproveitamento dos mais de 100 programas de rádio produzidos pelo grupo Etnomus UFRGS para serem veiculados junto a rádio FM Cultura. Acredito que "temas que abrangem um número maior de pessoas trazem mais relevância às pesquisas, ao passo em que ampliam-se os desafios." (Lühning, 2014, p.19). Por isso tenho me empenhado para que a confecção desses programas venha a ter participação ativa do quadro de servidores, incluindo locutores, produtores e direção, além da participação de musicistas e artistas que tenham algum tipo de elo relevante com as emissoras dentro de suas respectivas trajetórias, tendo como referência perspectivas e reflexões propiciadas pelo material encontrado junto ao acervo. Um olhar etnográfico e etnomusicológico sobre o acervo associado à ampliação da programação da FM Cultura para a área da etnomusicologia pode contribuir para a revitalização do trabalho do Grupo de Pesquisa Etnomus UFRGS e dar maior visibilidade a grande pluralidade de saberes e vozes que o grupo tem se empenhado em amplificar ao longo dos últimos anos.

Embora o foco da minha pesquisa seja o rádio, acho importante mencionar aqui que não pretendo cair no que considero ser um erro cometido por outros pesquisadores que já investigaram o campo da comunicação pública no Rio Grande do Sul e a Fundação Piratini - tratando a FM Cultura e a TVE-RS como entidades separadas – pois embora as emissoras se localizem em prédios diferentes, na minha visão, acredito na existência de um elo visceral entre a FM Cultura e a TVE-RS. Esses elos existem, nos mais diversos planos, desde os tecnológicos, realizados através das mais variadas conexões elétricas, digitais, cabeamentos e antenas, laços afetivos, profissionais, políticos e sem

esquecer os elos musicais, registrados nos arquivos e criados pela imensidão de vozes e instrumentos que estiveram presentes em ambas as emissoras ao longo de mais de 40 anos de história.

3. Conclusões provisórias

Acredito que uma pesquisa em etnomusicologia feita no Brasil precisa levar em consideração os aspectos únicos da disciplina no nosso país na tentativa de contribuir para a superação de desafios que se fazem presentes na atualidade. Para Lühning (2014, p.16) "uma pesquisa não deve ser pensada ou realizada sem uma efetiva discussão do seu contexto e seus objetivos com os interlocutores". Ao sair das universidades, a disciplina tem assumido um papel cada vez mais iminentemente político, em diálogo com a sociedade, "com temas sempre mais amplos na sua dimensão de questionamento, de contribuição para a discussão de temas que abordem a composição da sociedade brasileira" [...]; a autora também mencionou como exemplos, "a inserção de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias" [...]; seguindo esta lógica:

> Não seria mais o ineditismo do ponto de vista acadêmico de um tema que o torna relevante, mas a sua necessidade política e até urgência social/cultural que, pelo menos, devem ser cogitadas como aspectos importantes na delimitação dos possíveis temas" [...] (Lühning, p.16) (ibidem, p.18) e (ibidem, p .19).

Muitas situações problemáticas ocorreram nos âmbitos da TVE-RS e da FM Cultura, pois essas instituições públicas ficaram décadas sendo submetidas aos caprichos de antagônicas correntes políticas e ideológicas. Essa complexa conjuntura de transformações e negociações entre os diversos agentes segue em andamento; a exemplo, temos uma possível incorporação da Fundação Piratini pela Universidade do Estado do Rio Grande do Sul (UERGS), algo que inclusive já está em tratativa e é bem aceito por um grupo de servidores. Isso precisa ser debatido por toda a sociedade civil, inclusive dentro dos meios acadêmicos. A realização desse estudo etnográfico e etnomusicológico se justifica pois estamos diante de um caso emblemático, uma instituição pública que ao longo de sua história tem sido um importante ponto de encontro para milhares de artistas e musicistas que ali se veem, e que nos últimos anos tem atravessado muitas turbulências.

A decisão do atual governo de que as emissoras serão preservadas abre espaço para um novo momento, onde se faz necessário o debate, em diversas esferas, sobre as perspectivas históricas e de

futuro para a comunicação pública gaúcha. O presente etnográfico traz a possibilidade da construção de um trabalho coletivo relevante para a etnomusicologia no Estado. Embora o grupo Etnomus UFRGS venha há alguns anos trabalhando com o meio radiofônico, através da rádio da UFRGS, essas atividades encontravam-se em suspensão desde o advento da pandemia. Essa ida para a FM Cultura, além de trazer animo e fôlego para o trabalho do grupo, também pode ampliar de modo significativo o acesso do público às diversas pesquisas já feitas e em andamento pelos alunos do PPGMUS da UFRGS, reforçando a importância da manutenção dos espaços de comunicação pública e da preservação de seus acervos audiovisuais.

Sob o ponto de vista da corrente epistemológica, denominada no âmbito das ciências sociais e humanas como *archival turn,* e quando levamos em consideração os arquivos, tanto do programa Músicas do Mundo quando os da Fundação Piratini, precisamos ter a consciência de que o que está em jogo "não são os mundos que essas coleções afirmam representar, mas sim os mundos que elas nos convidam a imaginar e até realizar[2]" e que o "que torna o arquivo um local potencial de resistência é, sem dúvida, não apenas seu mandato ou sua localização, mas sim como ele é implantado no presente.[3]"(EICHHORN, 2013, p.160). Nesse sentido, penso que o meu projeto pode mostrar que é sim possível criar laços fecundos entre a universidade pública e as emissoras públicas do Estado do Rio Grande do Sul. A meu ver, quanto mais a TVE e a FM Cultura se mostrarem ativas e engajadas com a classe artística, as universidades, o público e a sociedade civil, maiores as chances de, no futuro, serem superados os atuais obstáculos políticos que geram insegurança tanto no quadro de servidores quando na comunidade interessada na manutenção das emissoras.

---

[2] "What makes the archive a potential site of resistance is arguably not simply its mandate or its location but rather how it is deployed in the present".

[3] At stake, then, are not the worlds these collections claim to represent, but rather the worlds they invite us to imag- ine and even realize.

Referências Bibliográficas

CRUCES, Francisco; Pérez, Raquel Un lugar de descanso -y perplejidad- Conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003, p. 0 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

EICHHORN, Kate. The archival turn in feminism: Outrage in order. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Unicamp, v. 10, n. 2, p. 193-210, jul.-dez. 2020. (trad. Rafael do N. Cesar; ver. Iracema Dulley). Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4265. Acesso em: 02 agosto 2021.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009. 428 pp. I.

KASTRUP, V. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção in L. R. Castro & V. L. Besset (Orgs.), pesquisa-intervenção na infância e juventude (pp. 465- 489). Rio de Janeiro: Trarepa/FAPERJ. 2008

LOURAU, R. Análise institucional e práticas de pesquisa. Rio de Janeiro: UERJ. 1993

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. Música em Perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. Relações macropolíticas e micropolíticas no cotidiano do CRAS. Psicologia & Sociedade, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 151-161, 2016.

SILVA, R. de C. O. da. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. Revista de Antropologia, *[S. l.]*, v. 58, n. 1, p. 439-468, 2015. DOI: 10.11606/2179- 0892.ra.2015.102113. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/102113. Acesso em: 18 mar. 2021.

TORVES, José Carlos de Oliveira. TVE-RS: Governos X Conselho Deliberativo: Um estudo das operações ideológicas no comando da emissora. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

A MÚSICA E DANÇA DOS CABOCOLINHOS DA CIDADE DE CEARÁ MIRIM/RN: CONCEPÇÕES DA APRENDIZAGEM E INVENTIVIDADE

GT 01 | A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

José Simião Severo (Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP)
josesimiaosevero@hotmail.com
Fábio Wesley Marques dos Reis (Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN)
f.wesley7@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta aspectos da música e dança do grupo folclórico Cabocolinhos da cidade de Ceará Mirim – RN. Fomenta nuances buscando relacionar de forma geral a música e dança como interfaces que se refere a prática cultural do grupo supracitado, bem como discorre sobre maneira de aprendizagem dessa música e sua possibilidade inventiva. O aporte teórico busca, principalmente se basear nos autores John Blacking (1973) (1985) e Turino (2008). Por meio de uma vivência empírica do autor desse trabalho no grupo citado, bem como conversas informais com componente dançante do grupo, tensiono relacionar os aspectos culturais com o fazer musical significativo. Assim, concluo que o fazer musical prático envolvendo o corpo, mesmo intuitivamente, contribui para uma melhor assimilação dos aspectos intrinsecos do musicar.
Palavras-chave: Cabocolinhos. Aprendizagem musical. Inventividade.

The music and dance of Cabocolinhos in the city of Ceará Mirim/RN: learning conceptions and inventiveness

Abstract: This article presents aspects of the music and dance of the Cabocolinhos folk group from the city of Ceará Mirim – RN. It fosters nuances, seeking to relate music and dance in general as interfaces that refer to the cultural practice of the aforementioned group, as well as discusses the way in which this music is learned and its inventive possibility. The theoretical contribution is mainly based on the authors John Blacking (1973) (1985) and Turino (2008). Through an empirical experience of the author of this work in the aforementioned group, as well as informal conversations with the dancing component of the group, I try to relate cultural aspects with meaningful musical making. Thus, I conclude that practical music making involving the body, even intuitively, contributes to a better assimilation of the intrinsic aspects of music making.
Keywords: Cabocolinhos. Learning music. Inventiveness.

Introdução

O fazer musical autentico pode estar atrelado a contextos que cada comunidade estar imersa. Consequentemente, as mais diversas formas de vivenciar e conceber a música, tem relações com práticas expressivas que decorrem conforme seus hábitos e enculturações. Os hábitos de uma

sociedade ou indivíduo podem ser alterados com esforço e estímulo (TURINO, 2008). Já a enculturação, pode ser independente de treinamentos específicos envolvendo conjunto compartilhado de capacidades que também pode ter ausência de esforço auto consciente e de instrução explícita (SLOBODA, 2008).

Partindo desses pressupostos, o que vai enfatizar o aprendizado de um indivíduo é a convivência e relação do assunto a ser aprendido com o meio que o aprendiz estar disposto a interagir, para ter como recompensa alguma satisfação pessoal, seja como instrumentista ou executante de uma cultura específica.

Acreditamos que buscar compreender a música popular brasileira e sua relação com aspectos intrínsecos contextuais em suas mais diversas origens, pode direcionar a um desdobramento metodológico, seja na aprendizagem formal ou informal. Assim sendo, Green (2002, p. 63) adverte que "Nenhuma música pode ser percebida como música em um vácuo social." Assim sendo, a compreensão por completa de uma determinada música está atrelada ao envolvimento empírico de seus aspectos culturais.

Considerando que as práticas artísticas culturais significativas estão relacionadas com aspectos práticos contextualizados, e que a música e o corpo estão intrinsecamente associados para que se consolide um aprendizado calcado na expressividade motivacional, a música e dança são sentimentos mais profundos que tornam um grupo, uma comunidade única. Dessa maneira, buscar compreender as práticas expressivas, como a música de uma determinada cultura e seus aspectos pertinentes, por exemplo, a dança, pode contribuir para alcançarmos um equilíbrio entre entender a diferença cultural e reconhecer nossa identidade e possíveis origens (TURINO, 2008). Para Turino, somos em grande parte o produto de nosso meio social, e que, muitas vezes nosso desenvolvimento depende do ambiente social o qual dispõe de oportunidade de vivenciar.

Fundado em 12/01/1929, o grupo folclórico Cabocolinhos da Cidade de Ceará Mirim/RN, inicialmente surgiu como uma necessidade dos pioneiros se divertirem por meio da enfatização de uma cultura indígena. Mais adiante, o grupo tornou-se um patrimônio cultural da Cidade com direito a um Estatuto, o qual dispõem como um dos objetivos: preservar a manifestação popular mantendo suas tradições e principais características originais.

Silva, Moura et al (2013, p. 207) discorrem que as apresentações dos Cabocolinhos na cidade, "Antigamente era muito tradicional na Festa da Padroeira e no Carnaval do município, hoje suas

apresentações também ocorrem em movimentos, festas ou feiras alusivas à cultura." Com ênfase na performance apresentacional, esse grupo dos Cabocolinhos teve seu reconhecimento como grupo folclórico, inicialmente, ao se apresentar no período do carnaval na Cidade de Ceará Mirim. Esse e outros grupos saíam pelas ruas da cidade durante os dias de carnaval, evento este que era realizado pela prefeitura municipal. Embora a realização desse evento carnavalesco na cidade não vem acontecendo a alguns anos, o grupo segue fazendo suas apresentações em eventos culturais da cidade e em outros Estados brasileiros.

Para compor este trabalho, além das pesquisas bibliográficas, evidenciamos também um pouco das nossas experiências como participante de alguns momentos no grupo caboclinhos. Além disso, algumas conversas informais com colegas que ainda participam do grupo, foram relevantes para fomentar as informações aqui disponibilizadas. As conversas informais foram baseadas, por exemplo em: como funciona a música dos cabocolinhos de Ceará-Mirim? como acontece o aprendizado da música e dança? qual a relação da música com a dança? como acontece a dança dos cabocolinhos? existe alguma representação da música e da dança cabocolinhos com os aspectos referentes aos povos indígenas?

Nessas perspectivas, o próximo tópico desse trabalho descreve aspectos conceituais das etapas que ocorrem durante as apresentações do grupo Cabocolinho. Assim, além de conversas informais compartilhadas com componentes do grupo, buscamos atrelar nuances percebidos como membros participativos.

Partes apresentacionais e inventivas da música e dança

A música em si como um conjunto, unificadas sequencialmente com o som da gaita, tambor e preacas (flechas), apresentada pelo grupo cabocolinhos de Ceará Mirim, funciona como uma peça fundamental para que se dê o funcionamento e andamento dos bailados do grupo. Seguindo os ritmos específicos de cada momento, busca-se também dar enfoques emotivos para cada parte apresentada, ou seja, tem melodias e ritmos que buscam expressar os momentos de cada bailados, que vão de momentos lentos, festejos indígenas ou baianos e a guerra, finalizando na peça denominada de despedida, que busca expressar um momento de tristeza que direciona para o final da apresentação. Este último, na apresentação do contexto teatral, pode ser considerado como um momento pós guerra, onde os índios estariam se despedindo daqueles que se foram no momento da batalha anterior. Na

ocasião, o tocador de gaita toca uma melodia com característica fúnebre.

Em relação a gaita, que para nós soa bem mais idêntico a um pífaro, existe um motivo melódico relativamente estável, que pode ser improvisado conforme a vontade do gaiteiro. A propósito, é preciso mencionar que essa improvisação não estar atrelada aos aspectos concepcionais oriundas do jazz norte americano. Trata-se de ornamentações/floreios que o gaiteiro pode agregar ao motivo melódico tradicional, que na nossa percepção, não dispõe de complexidades, mas sim, de uma forma simples que agrega significado ao grupo.

Existe uma conexão praticamente essencial entre a música e dança dos cabocolinhos de Ceará-Mirim. É através da unificação da gaita, tambores, preacas e apito que a música coloca o ritmo na dança. Os aspectos rítmicos e acentuação do barulho da flexa ao ser tocada, tornam-se complementares na dança, ou seja, enfatizam a dança de maneira a dar uma peculiaridade. Os passos da dança obedecem a acentuação dos tambores, sem essa ligação a dança fica incompleta, sem graça, sem sintonia, sem alegria e sem o grande brilho que o grupo transmite nas apresentações. Há, portanto, forte ligação entre a acentuação rítmica e dança.

Cada movimento da dança deve ser articulado ao som do ritmo da gaita e dos tambores. Então, a música tem uma relação essencial na dança, a qual é constituída por várias partes bem como cada etapa dessa dança contem seus personagens. Entende-se por partes, as coreografias ou manobras que acontecem durante todo o processo da apresentação.

As partes são: “Primeira forma”, como o próprio nome diz é a primeira parte da dança, é um estilo lento, dança-se arrastando os pés com movimentos de como se estivéssemos caminhando. Sendo assim uma espécie de aquecimento para as outras partes que vão ser apresentadas. “Primeiro baiano”, entendida como uma dança mais arrojada, ou seja, dança-se pinoteando e trocando os pés. Assim, o “Segundo baiano” chega a ser mais rápido que o primeiro, ou seja, segue os passos do início, que é lento e vai acelerando gradativamente. Como folguedo popular, os Cabocolinhos utilizam a música e a dança com possibilidades de recriação sem perder a base de suas origens.

Sendo assim, considerando que alguns aspectos na música ou dança podem ser acrescentados, o “Baiano do caçador”: é uma parte nova criada pelo gaiteiro Marinaldo Marques (Miro). Trata-se de um ritmo bem animado, o qual todos dançam com a coluna um pouco inclinada para baixo, como se estivesse caçando (procurando) algo no chão, com movimentos de entrançar os pés em direção para direita. Depois, com os mesmos movimentos só que para o lado esquerdo. “Baiano do bêbado”:

dança-se com os movimentos de entrançamento de pé, indo em direção para esquerda e depois com os mesmos movimentos só que para o lado direito. Nessa parte, imita-se um bêbado, e também se exige que se movimente um pouco mais o corpo. **"**Capão": é uma parte que se diferencia das outras, pois, tem um estilo de dança com movimentos mais lentos, e exige que se toque três vezes seguidas as preacas (flechas), que são construídas de forma que quando se estica a flexa, ela bate no arco e reproduz um som estralado.



Foto 1: Preaca[1].
Fonte: Acervo de Fábio Wesley Marques dos Reis (2021).

Na "Parte da guerra", ao som da gaita, bombos e das flexas**,** os cordões[2] formam ciclos para dançarem (FRANÇA, 2003). Assim, entram os dançantes juntos uns aos outros e vão até onde está o Matroá[3]. Este, por sua vez, por ter muito domínio da dança, fica livre para ficar onde quiser, podendo orientar os dançantes para que não saiam do ritmo, bem como pode ficar livre para improvisar sua dança conforme os ritmos dos instrumentos.

[1] Instrumento que representa uma flecha no arco. Produz um som percussivo através do atrito da flexa no arco.
[2] Trata-se da organização dos componentes do grupo em fileira.
[3] Como se fosse um mestre de sala de escola de samba.

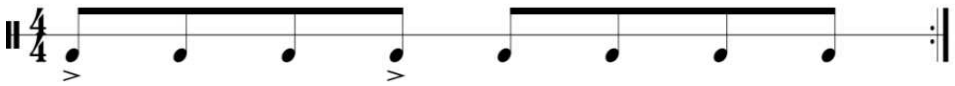


Foto 2: Cabocolinhos da cidade de Ceará Mirim em apresentação em João Pessoa/PB em 2011.
Fonte: Acervo de Fábio Wesley Marques dos Reis (2021).

Os guias[4] que puxam os cordões, se ajoelham juntos e de cabeças baixas cruzam as flechas. O Matroá coloca sua flecha junto deles. Os outros componentes se ajoelham e os guias pronunciam palavras e gritos que incitam motivos para guerra. "Despedida"**:** como o próprio nome diz, é a última parte apresentada onde são utilizados movimentos lentos, dança-se arrastando os pés, a flecha fica mais ou menos na altura do ombro. Quando existia o carnaval de Ceará-Mirim, essa parte era apresentada no último dia de desfile do carnaval. "Os personagens são": tocador de gaita, tocadores de tambor, o Matroá, os guias, os marujos[5], o peró-mingu[6], o mestre[7], porta bandeira[8] e suas auxiliares, batedores[9], os fiscais[10] e o Presidente[11]. E cada personagem tem uma função especifica para que o grupo tenha os resultados esperados nas apresentações. Faz-se necessário mencionar que o mestre, assim como no Cavalo Marinho, está presente como "[...] senhor, dono da brincadeira" (LIMA, 2008, p. 10), o qual comanda todo o grupo por meio de um apito.

[4] Componente do grupo considerado melhor preparado dentre os demais, em relação ao domínio das etapas da dança.
[5] Todos os dançantes do grupo que não tem outra função além da dança.
[6] "fica no rabo da fila, e sua função é terminar a parte de guerra dizendo uma loa." (SILVA, MOURA, et al, 2013, p. 208)
[7] "organiza as danças com o apito." (SILVA, MOURA, et al, 2013, p. 208)
[8] "tem a função de mostrar dançando a bandeira do grupo." (SILVA, MOURA, et al, 2013, p. 208).
[9] "têm a função de tocar os bombos." (SILVA, MOURA, et al, 2013, p. 208).
[10] Tem função em impedir a entrada de pessoas na hora da apresentação que não fazem parte do grupo.
[11] "sua função é arrumar meios para confeccionar as fantasias. No desfile a sua função é dançar no meio dos cordões para ajudar o mestre, sendo dessa forma contra-mestre" (SILVA, MOURA, et al, 2013, p. 208).

Na música dos cabocolinhos, o instrumento que puxa o ritmo são os tambores, que podem ser três tocando simultaneamente, os quais disponibilizam unidade rítmica para dançar. Podemos notar no motivo rítmico abaixo, partitura 1, as duas principais acentuações que dão originalidade aos movimentos da dança.



Partitura 1: Transcrição do motivo rítmico dos tambores dos Cabocolinhos da cidade de Ceará Mirim.
Fonte: O autor (2021).

Como é um grupo formado em sua maioria por parentes (pessoas da mesma família), o aprendizado acontece das seguintes formas: algumas pessoas aprendem com os pais ou parentes em casa, outras aprendem olhando a dança nos momentos de ensaios. Este último foi nosso caso, embora não tenhamos aprendido os passes mais complexos da dança. Consideramos, portanto, que a aprendizagem da música e dança desse grupo de Cabocolinhos acontece de forma participativa, sendo aprendidos na medida em que os novos participantes são inseridos na prática junto ao grupo. Cabe observar que o contexto que as pessoas vivem, é um fator que cria relações afetivas entre um grupo, o que pode facilitar o entrosamento entre os participantes (APPADURAI, 1996). Dessa maneira, compreendemos que a convivência entre os membros de um grupo cria entendimentos em relação ao que cada um pode realizar ou criar no momento de uma apresentação.

Na aprendizagem, a atividade a ser aprendida deve ser equivalente ao nível de habilidade. Para Turino (2008, p. 4), talvez esse seja a condição mais relevante no ato de aprender. Assim, se o nível da atividade do aprendiz é muito baixo ou muito alto, pode levar ao desinteresse. Dessa maneira, o desenvolvimento da habilidade cresce quando existe compatibilidade entre o indivíduo e a atividade. Conforme o desenvolvimento do aprendiz, o nível deve ser sempre atualizado para que seja mantido interesse (desafio). Isso faz com que o envolvido retorne a tal atividade e aos poucos desenvolva cada vez mais o aprendizado (TURINO, 2008).

Durante nossas experiências como observadores e participantes do grupo, pudemos perceber que acontece uma relação da estrutura musical com a expressividade dos participantes. Nesse sentido, Baily (2006) enfatiza que para Blacking:

> [...] certos aspectos da estrutura musical estão 'enraizados no corpo humano. Essa frase é, na verdade, um bom exemplo da ambigüidade de expressão de Blacking. A música está obviamente "enraizada no corpo, no sentido de que a música requer ouvidos para ouvir, mãos e partes vocais para se mover e cérebros para facilitar esses processos (BAILY, 2006, p. 107).

Em outras palavras, as estruturas musicais são modelos que direcionam reações morfológicas de um instrumento musical e o corpo humano com sua estrutura física, sistema de controle fisiológico, informações psicológicas e capacidades de processamentos (BAILY, 2006). No grupo cabocolinho supracitado, a reação de enfatizar relação entre a rítmica dos tambores e possíveis representatividades peculiares expressivas na dança, é um aspecto que denota uma prática vinculada a inventividade.

Considerando o fazer musical local como algo que estar efetivamente relacionado a vivencias culturais que uma sociedade dispõe, Reily (2021, p. 18) enfatiza que "É possível argumentar que não há musicar que não seja localizado, tanto geográfica quanto temporalmente, posto que, sendo uma atividade, precisa acontecer em algum lugar e em algum momento."

Faz-se necessário mencionar que a dança não tem obrigatoriedade de sintonia perfeita no momento da apresentação. Cada dançante pode variar o movimento do corpo com base no motivo rítmico dos tambores. Contudo, que seja enfatizado os tempos acentuados da dança conforme os tambores e flechadas. Ou seja, o dançante pode se expressar de forma particular através do corpo. Afinal, o ato de realizar os movimentos pode gerar experiências que podem ser reinterpretadas em suas variedades peculiares (BLACKING, 1985).

Dessa maneira, acreditamos que a música e a dança dos cabocolinhos têm relação com os povos indígenas, pois, é uma dança que lembra suas diversões e simulam um combate com as tribos inimigas. As indumentarias também tem representação indígena, por exemplo, o capacete com penas e plumas e com preacas (flechas). Segundo os componentes mais antigos do grupo, as cores das roupas, verde, azul, amarelo dentre outras, fazem alusão a natureza e sua biodiversidade.

Considerações finais

Para Blacking (1985), as experiências de dança não sugerem nas atitudes políticas de alguém. Segundo esse autor, o que as pessoas fazem de sua experiência é o que conta. Blacking enfatiza que em contextos particulares, algumas formas de dança são mais propensas do que outras para estimular a imaginação e expandir sua consciência. Segundo ele, isso acontece devido ao que envolvem em

termos de movimento corporal interação social e um desafio em relação à experiência anterior. Sob essa ótica, observamos que John Blacking oferece horizontes de análise da música e dança como interfaces que se referem a determinadas práticas. Desse modo, os estilos culturais entre comunidades são diversos, e isso nos traz formas específicas de vivenciar e se expressar por meio das práticas peculiares de cada cultura.

Dessa maneira, compreendemos, portanto, que o grupo folclórico Cabocolinho de Ceara Mirim, dispõe, mesmo que não intencional, da efetivação do fazer musical tanto para os participantes do grupo quanto para o público espectador. Esse aspecto enfatiza que o fazer musical não estar relacionado apenas a atividade prática de música, mas também para quem a aprecia (SMALL, 1998).

Compreendo, portanto, que o entendimento das mais diversas formas de fazer arte, especificamente música, direciona para formas peculiares que podem ser enfatizadas por meio da autonomia e compreensão do performer aprendiz. A compreensão das culturas musicais populares como um caminho a ser respeitado, estudado e vivenciado disponibiliza aspectos necessários para um fazer musical significativo repleto de expressividades.

O fazer musical na cultura dos Cabocolinhos direciona a uma compreensão empírica da música, mesmo sem o participante ter a intenção de compreender os aspectos de acentuações no motivo rítmico dos tambores. Nesse sentido, o dançante aprende a dançar dançando, sentindo a pulsação do ritmo e interpretando por meio do corpo o discurso musical.

Conforme pudemos constatar, nas Partes da apresentação dos Cabocolinhos, existe abertura para a inventividade dos que já possuem um certo domínio rítmico corporal e musical (no caso do gaiteiro). Por exemplo, a Parte “Baiano do caçador”, recriada pelo gaiteiro Marinaldo Marques, bem como suas improvisações com motivos melódicos na gaita.

Portanto, parece conveniente dizer que na dança e música desse grupo de cabocolinhos, existem aprendizagens que consequentemente se desdobra em certo desenvolvimento perceptivo musical do participante. Ademais, considerando que a Educação Musical preza pelo aprendizado da música por meio do envolvimento corporal, infere-se que na prática do grupo supracitado, ocorre aprendizagem artística, bem como a valorização de aspectos musicais enraizados na cultura popular da cidade.

Referências

APPADURAI, Arjun. *The Production of Locality*. In: Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, editado por Arjun Appadurai, 178-99. Minneapolis: University of, 1996.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John. *Movement, dance, music, and the Venda girls' initiation cycle"*. In: Spencer, Paul, (ed.), *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91, 1985.

BAILY, John. *John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface'*: two plucked lutes from Afghanistan. In S. Reily (org.). *The Musical Human: rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century* pp. 107-23. Aldershot: Ashgat, 2006.

FRANÇA, Maria Edna Alves da Silva. *Cabocolinhos de Ceará-Mirim: uma História Cultural*. Natal RN. 2003. 70 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

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, v.20, nº28, p. 61-80. Londrina, 2012. Disponível em: < http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/104/87>. Acesso em: 03 mar. 2021.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Estruturação da brincadeira do cavalo-marinho*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4. *Anais do IV Encontro Nacional da ENABET.* Maceió, 2008. p. 18-29. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61878169/Anais_IV_ENABET_-_200820200123-105229-13lc1xr.pdf?1579842463=&response-content disposition=inline%3B+filename%3DMu_sica_e_sociabilidade_na_Mare_a_partir.pdf&Expires=1633742591&Signature=I8IhK47LcasDf3Nf9TAILE89ztTRk2bNcZeMWfzljbx66RxzpqFsbvMOFIWjgGv-xeJ6Tx5gnZnna7aYvFNCTMt6ACI-SLDnTxDVUOHY33XlIP33wYB9-vaBm-RYBy9sdO~8gbpg2ae4hlJEedmEH6oqpJ0NLO4mJERPy8uG7tOm9u2~X7YxE20jCj4F7FjIrlc98ExKU8IpFamA2W6PcW2cKvQnbmuzPQlLxNMTbhOL0mrlyYtFaqBOC4k0oLCM0NouMdun-WKmvC37q7ua01QxWg~2BBlxTjvLIKAQeykn2qzau4zYdJpBP045GZSghdG4IWxrRBHfVOffhqL5A__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=9. Acesso em: 08 de out. 2021.

REIS, Fábio Wesley Marques dos. *Memórias e significados do grupo folclórico caboclinhos de Ceará-Mirim.* Artigo, UNIFACEX, Natal, 2018.

REILY, Suzel Ana. *O Musicar Local e a Produção Musical da Localidade.* GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 6 (1). São Paulo, 2021. Disponível em:

https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341/173483. Acesso em: 11 out. 2021.

SILVA, Suzete Câmara da; et al. *Espaço dos Cabocolinhos*: *da manifestação cênica à geografia.* **HOLOS**, v. 6, p. 203-212, 2013. Disponível em: < https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/1267/768>. Acesso em: 05 set. 2021.

SLOBODA, John. *A mente musical*: *a psicologia definitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking*: The Meanings of Performance and Listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

APONTAMENTOS PARA O ESTUDO HISTÓRICO E (ETNO)MUSICOLÓGICO DA CANÇÃO ANGLO-AMERICANA.

GT 01 - A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

Silvano Fernandes Baia (Universidade Federal de Uberlândia)
silvanobaia@gmail.com

Resumo: Dentre todas as produções musicais do século XX e começo do século XXI, a tradição cancional dos Estados Unidos da América, com suas reverberações a partir do Reino Unido, foi, por qualquer parâmetro, aquela de maior repercussão internacional, tendo impactado diversas outras tradições musicais. Este artigo apresenta apontamentos para um estudo dessa tradição cancional. A partir de um panorama dos principais gêneros cancionais estadunidenses, são apresentadas três principais vertentes que teriam concorrido na formação dessa tradição: a música europeia, especialmente as baladas britânicas e irlandesas, a música africana e a música latino-americana. Ao final é apresentada uma bibliografia inicial de referência para o estudo dessa música assim como a hipótese de que os gêneros musicais estadunidenses só podem ser plenamente compreendidos se pensados no contexto da tradição cancional estadunidense como um todo.
Palavras-chave: Jazz; Rock and roll; Blues; Country; Soul.

Notes for the historical and (ethno)musicological study of Anglo-American song.

Abstract: Among all the musical productions of the twentieth and early twenty-first centuries, the song tradition of the United States of America, with its reverberations from the United Kingdom, was, by any measure, the one with the greatest international repercussion, having impacted various other musical traditions. This article presents notes for a study of this song tradition. From a panorama of the main American song genres, three main aspects are presented which would have contributed to the formation of this tradition: European music, especially British and Irish ballads, African music and Latin American music. At the end, an initial bibliography of reference for the study of this music is presented as well as the hypothesis that the American song genres can only be fully understood if thought in the context of the American song tradition as a whole.
Keywords: Jazz; Rock and roll; Blues; Country; Soul.

Introdução

Panorama da canção estadunidense.[1]

No final da década de 1960 e início dos anos 1970 o *rock and roll* – gênero musical surgido na década de 1950 a partir da tradição da canção estadunidense e que ganhou repercussão

[1] O termo "(etno)musicológico" presente no título deste artigo indica que o autor compartilha a visão do campo musicológico apresentada por Nicholas Cook em *Agora somos todos (etno)musicólogos* (2006).

internacional, especialmente na Inglaterra – já era considerado um estilo antigo. Era visto pelos "rockeiros", como eram então denominados os músicos e aficionados pelo gênero, como o estilo que deu origem ao rock, o impulso inicial, mas um estilo superado. Essa percepção pode ser localizada em canções como *Rock and Roll*, do Led Zeppelin, ou *Crocodile Rock*, de Elton John. Mesmo no Brasil, um país no qual o gênero tardou a ganhar o grande público, é possível identificar essa percepção, por exemplo, na música *Os anos 60*, de Sá, Rodrix e Guarabyra.

O que veio a ser chamado de *rock and roll* nos anos 1950 foi uma música que se desenvolveu a partir da tradição da canção estadunidense, como uma vertente do blues – que já havia se eletrificado, especialmente o estilo praticado em Chicago – que incorporava elementos do jazz e do country. Além das diferenças estilísticas, como o andamento mais acelerado, a instrumentação e o forte caráter dançante, o gênero também encaixava bem com os processos sociais em curso e alargava o alcance do blues para a juventude branca de uma maneira mais generalizada, com intérpretes como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran, Carl Perkins e Buddy Holly, nos quais elementos da música country facilitavam o diálogo com parcelas mais amplas do público. Com a ascensão do rock and roll, as vertentes mais tradicionais do blues passaram a ser consideradas antigas. O gênero sai de moda e os músicos de blues vão passar por tempos difíceis até serem recolocados em evidência pelos grupos de rock britânicos. Porém, se voltarmos um pouco mais no tempo, veremos que nos anos 1940 e começo dos anos 1950, o estilo tradicional de blues do Delta do Mississipi – tal como praticado por Charley Patton, Robert Johnson, Son House e outros pioneiros – ou do Texas – como Blind Lemon Jefferson – já era considerado obsoleto, em relação à música de personagens oriundos do Delta que foram para Chicago – como Muddy Waters e Howlin' Wolf – e se tornaram expoentes do estilo que ficou conhecido como *Chicago blues.*

No campo do que poderia ser considerado até então o *mainstream* da canção popular estadunidense, no qual seria gestado o repertório canônico que veio a ser chamado de *The Great American Songbook*[2], também podemos perceber um processo semelhante. Na década de 1910, o desenvolvimento do gênero que até então se chamava de *ragtime,* que por sua vez já era uma evolução

[2] *The Great American Songbook* é uma expressão corrente para designar o repertório canônico de canções e *standards* de jazz da primeira metade do século XX (décadas de 1920 a 1950/60), composto fundamentalmente de canções de Tin Pan Alley, dos musicais da Broadway e dos filmes de Hollywood. Não se trata de uma lista fechada ou de um *songbook* no sentido convencional, mas como todo cânone, há um grande consenso entre quais obras e autores estariam contemplados. Entre os principais compositores desse repertório encontram-se Cole Porter, Harold Arlen, Irving Berlin, Jerome Kern, Johnny Mercer, George Gershwin e Richard Rodgers.

do antigo c*akewalk*, levou a que se tenha buscado um novo nome para essa música, que passou a ser denominada de *jazz*, fixando-se a grafia com 2 "z"s, depois de algumas variações. Essa música que se chamou de *jazz* a partir de 1917 estava muito mais próxima do *ragtime*, do que das variantes posteriores do gênero, mas o nome *jazz* se manteve, em grande parte devido ao prestígio social que a categoria "jazz" passou a conferir às músicas a ela associadas (WALD, 2009). Diversas vertentes de jazz se sucederam, com seus "rótulos" denominativos (*foxtrot, swing, bebop, cool, free, fusion*, etc.) com diferenças tão grandes entre si que é muito difícil concebê-los como pertencendo ao mesmo gênero. Entretanto, todos esses sub-gêneros são pensados como pertencendo ao campo do *jazz* e em geral os praticantes desses estilos se definem *jazzistas* e assim são considerados pelos entusiastas do gênero.

No campo da chamada música country, que pelas características sociais de seus praticantes e de seu público tende a ser mais conservador, também podemos notar transformações ao longo do tempo e, da mesma maneira que nas outras grandes vertentes da canção estadunidense, mudanças terminológicas. Num primeiro momento, a música praticada no sul dos Estados Unidos, especialmente por comunidades rurais, foi chamada de *hillbilly*, um termo que, apesar de aceito, tinha uma carga pejorativa, comparável com o termo "caipira" no Brasil. O gênero passou por estilos e denominações como *Western swing* e *country and western* até o termo *country* se consolidar, e essa música atingir o *mainstream* e se tornar uma poderosa indústria com epicentro em Nashville. A música hoje chamada de country*,* aquela que soa no *Grand Ole Opry*[3]*, por exemplo,* passou por interações com o *pop* e está bem distante daquela de precursores como Fiddlin' John Carson, Carter Family, Jimmie Rodgers ou Hank Williams, embora esses músicos ainda sejam cultuados. Ou seja, no campo da *country music*, distintas vertentes também existiram ao longo do tempo – e ainda existem –, com tensões entre tradicionalistas e setores mais *pop,* sendo o *bluegrass* uma linha que se pretende vinculada às origens do gênero.

A denominada *folk music* não é exatamente um gênero musical, ou ao menos não era inicialmente. Foi uma invenção do movimento chamado de *Folk Revival,* no começo dos anos 1960,

[3] O *Grand Ole Opry,* localizado em Nashville, Tennessee, é o principal palco da música country. Fundado em 1925, a partir de um show para transmissão radiofônica da WSM Radio, "*The WSM Barn Dance*", o *Grand Ole Opry* passou por diversas fases ao longo dos seus 95 anos de existência. O programa radiofônico passou a ser também televisivo e agora é transmitido ao vivo pelo canal do YouTube, mas manteve sempre o formato de um grande concerto semanal. Em 1974, inaugurou um novo auditório. Ainda que não tenha atualmente a mesma proeminência e ascendência que teve anteriormente sobre o gênero, é ainda um palco muito prestigioso e uma referência importante no gênero.

quando um conjunto de músicos, etnomusicólogos e aficionados, em geral oriundos das classes médias de centros urbanos e compartilhando ideias de pureza e autenticidade de uma música feita pelo "povo", bem como um ideário de esquerda, buscaram resgatar as raízes das músicas populares, que teriam se eletrificado e perdido sua essência na indústria fonográfica e no mercado de um modo geral. Entre os expoentes dessa música, nesse impulso inicial, podem ser mencionados Pete Seeger, Peter, Paul and Mary, Phil Ochs, David Van Ronk, Joan Baez e Bob Dylan, para os quais Woody Guthrie foi uma referência importante. Entretanto, Dylan tinha objetivos artísticos mais amplos. Sua performance com guitarra elétrica e banda de rock no *Newport Folk Festival*, em 1965, causou uma polêmica ilustrativa dos impasses do *folk revival* (WALD, 2015). O encontro dos músicos até então identificados como *folks* e também bandas da Califórnia, como os Beach Boys, com o rock inglês e particularmente a música dos Beatles iria lançar as bases para o surgimento do rock (agora já não mais "rock and roll") como um gênero anglo-americano e internacional.

Se, por um lado, estes gêneros e sub-gêneros correspondem a agrupamentos por afinidades e diferenças estilísticas musicais entre eles, é também importante notar que todas essas músicas se desenvolveram em estreita ligação com o mercado de bens culturais, no caso dos Estados Unidos da América, uma poderosa indústria com repercussão internacional. Da mesma forma, o aspecto histórico-sociológico, a complexidade da sociedade estadunidense, tem necessariamente que ser considerada para um estudo histórico dessa tradição musical. Mais especificamente, observar as tensões étnicas e a condição do negro na sociedade estadunidense é fundamental para a compreensão do surgimento e desenvolvimento dessas vertentes musicais. Por exemplo, embora os músicos negros tenham tido papel exponencial no surgimento do *rock and roll*, com o tempo o rock acabou se tornando um gênero majoritariamente executado por homens brancos (nos seus primórdios essa música incluía muitas mulheres e negros como compositores e intérpretes). A música feita na *Motown* e o que veio a se chamar *soul,* e antes dela a produção de compositores como Ray Charles, Louis Jordan e Bo Diddley, não era originalmente essencialmente diferente do rock and roll, fazia parte do mesmo impulso, do mesmo processo social e compartilhava as influências musicais. Alguns dos principais expoentes do rock and roll, como Chuck Berry e Little Richards, eram negros. Ike Turner atuou como produtor, arranjador e músico de estúdio no lendário *Sun Records*, em Memphis, onde gravou *Rocket 88*, uma das músicas sempre mencionadas como "o 1º rock and roll" por aqueles que acham possível encontrar esse ponto de partida. Mas o acesso às grandes gravadoras e aos meios de divulgação, como já havia ocorrido com músicos de blues e jazz, não era tão facultado aos

compositores e intérpretes negros como à músicos brancos do mesmo gênero e competência musical equivalente. O alto nível artístico e a existência de um público para essa produção – a juventude negra que se identificava com esses artistas – levou à formação de um amplo circuito de produção, circulação e consumo, e à consolidação da ideia de *black music*, termo polêmico e impreciso musicalmente, mas talvez necessário, que combina elementos musicais e sociológicos.

A música que convencionou-se chamar de *gospel* – palavra que no idioma inglês que dizer "evangelho", ou "verdade", por derivação – tem grande repercussão nos Estados Unidos, devido ao peso do cristianismo naquela sociedade. Por vezes, *gospel* é totalmente identificado com a prática vocal polifônica das igrejas frequentadas pelas comunidades negras, ou seja, como um tipo de *black music.* Porém, esse entendimento não é preciso. Em que pese o alto nível de excelência dessa prática vocal, reconhecida internacionalmente, o gospel não é uma exclusividade das igrejas cristãs negras, embora seja a de maior repercussão. Especialmente no sul dos Estados Unidos existe também uma prática de canto sacro polifônico nas igrejas cristãs, nesse caso, por comunidades brancas. Da mesma forma que o gospel afro-americano exerceu influência na chamada *black music,* o gospel anglo-americano teve repercussões importante na música country. (MALONE, 2018)

Elementos formativos de uma tradição cancional popular.

Larry Starr e Christopher Waterman afirmam que todos os aspectos da música popular hoje considerado como caracteristicamente "americana" derivam de tradições importadas. Esses autores identificam três vertentes principais de musicalidades que teriam incidido na formação da tradição musical estadunidense nos seus primórdios: a música europeia, particularmente a música tradicional da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda; a música dos povos africanos levados escravizados para a América do Norte e a música latino-americana (STARR; WATERMAN, 2018, p.17). Nesta classificação, salta aos olhos que nenhum destaque seja dado à música dos povos nativos da região que viria a ser os Estados Unidos na formação da sua tradição musical. É bem possível e provável que, dado o processo de colonização, ocupação territorial, relações conflituosas com os povos nativos e formação cultural do país, de fato não tenham sido significativamente incorporados elementos cultuais, e particularmente musicais, na cultura estadunidense. Mas essa questão mereceria um maior aprofundamento e pesquisa.

Dentre as tradições elencadas por Starr e Waterman, se influências europeias e africanas parecem evidentes, a presença de elementos latino-americanos como uma das fontes da música estadunidense pode soar um pouco surpreendente à primeira vista. Mas se pensarmos na enorme fronteira que separa os Estados Unidos do México e demais vizinhos da América Latina e no fato de que grande parte do território que hoje compreende os Estados Unidos teve colonização espanhola (e também francesa), além da repercussão internacional de músicas latinas como o tango, o mambo e o samba, isso começa a parecer natural. O tango argentino teve forte presença nos Estados Unidos na década de 1920, popularizado em filmes do cinema-mudo de Rudolph Valentino e danças do casal Irene e Vernon Castle, da mesma forma que ritmos afro-cubanos e a bossa-nova iriam impactar o jazz nas décadas seguintes. Também o surgimento da salsa em Nova York nos anos 1970, como uma prática musical de povos hispânicos do Caribe, especialmente Cuba e Porto Rico, é um indicativo desta proximidade cultural. E podemos lembrar de músicos relevantes de origens latinas, como Ritchie Valens, Carlos Santana, Tito Puente, José Feliciano e Jennifer Lopez.

As baladas britânicas e irlandesas, com sua apropriação e aclimatação na América do Norte, constituiriam-se em um dos componentes fundamentais na formação da musicalidade estadunidense e repercutiram particularmente na música *country* e no *folk* urbano, além do rock anglo-americano de um modo geral. Esse repertório nos Estudos Unidos é parte do que se chama de *old-time music*, uma categoria que compreende um conjunto de gêneros tradicionais executados em instrumentos acústicos, como banjo, violino, mandolin, guitarra (violão), baixo e auto-harpa (STARR; WATERMAN, 2018). Embora essa seja uma tradição fundamentalmente oral, muitas dessas canções foram transcritas e documentadas ao longo do tempo, o que permite uma aproximação musicológica desse material (Ó hALLMHURÁIN, 2017). Ainda que não seja possível determinar com precisão quando as baladas britânicas e irlandesas foram introduzidas nas colônias inglesas da América do Norte, há indícios de que elas tinham ampla circulação já no século XVIII. Um exemplo desse repertório é a balada *Barbara Allen,* que se encontra entre as primeiras gravações de música rural nos Estados Unidos e desde então tem sido gravada por artistas de variados gêneros e estilos como Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez, Dolly Parton, The Everly Brothers, Emmylou Harris, Bradley Kincaid, Jean Ritchie, Art Garfunkel, Shirley Collins, Judy Collins, John Travolta, Billie Joe e Norah Jones, entre outros. A canção é do século XVII – pela primeira vez documentada em 1666 e publicada por volta de 1690 com o título de *Barbara Allen's cruelty: or, the young-man's tragedy* – e é também conhecida como "Child's ballad #84", em referência ao número que ocupa na antologia clássica de

Francis J. Child, *English and Scottish popular ballads* (2003), coletânea de 305 baladas publicada em cinco volumes ao longo da segunda metade do século XIX.

Em relação às influências africanas, embora elas sejam absolutamente evidentes e impactantes, existe uma dificuldade ainda maior na documentação, uma vez que derivam de tradições orais, que neste caso não foram objeto de registro em transcrições musicais a não ser tardiamente. Uma possibilidade é pensar nas tradições musicais tal como praticadas na África, mas os povos africanos levados forçosamente para as Américas compreendiam centenas de diferentes linguagens, culturas e tradições musicais; a música da costa leste da África é muito diversificada. Assim, parece mais plausível falar de uma musicalidade afro-americana, que se desenvolveu nas comunidades negras nos Estados Unidos. Ao longo do século XIX, essas práticas compreendiam um conjunto de gêneros e estilos, incluindo canções de trabalho, de ninar, de histórias (tal como as baladas europeias), música instrumental para dança e música religiosa, os *black spirituals* (STARR; WATERMAN, 2018, p.27). As primeiras gravações que temos da música dos negros nos Estados Unidos foram as chamadas *race records*, realizadas por pequenas gravadoras a partir dos anos 1920, bem como os registros de etnomusicólogos como John e Alan Lomax realizados para a *Library of Congress*. Um exemplo emblemático é *Long John*, gravada por um presidiário de chamado Lightning Washington e outros condenados na penitenciária *Darrington State Prison Farm*, no Texas, em 1934.

Bibliografia inicial para o estudo da tradição cancional estadunidense.

No plano internacional, pesquisadores de diversas áreas, especialmente Música, História e Sociologia, já se debruçaram sobre esse material e existe uma vasta literatura sobre essa música em língua inglesa, que inclui estudos acadêmicos (HAMM, HOBSBAWM, LORNELL, LOMAX, MALONE, STAR; WATERMAN, WALD, entre outros) e textos jornalísticos voltados para o grande público, o que não quer dizer que não tenham pesquisa e rigor na sua elaboração (BERENDT, BRAGG, COLLIER, MILLER, PALMER, PAYTRESS, entre outros). Já em língua portuguesa, não temos produção significativa. Ainda que alguns gêneros, períodos ou artistas tenham sido objetos de estudos específicos, são poucos os estudos históricos de mais longa duração, e os existentes estão focados no rock e têm em geral caráter jornalístico (MERHEB, MUGNAINI JR.). Existem também algumas pesquisas acadêmicas sobre gêneros específicos, caso de *Canto em marcha: música folclórica e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960),* de Mariana Oliveira Arantes (2014).

Também no plano (etno)musicológico mais *stricto sensu*, essa tradição musical não foi suficientemente estudada em língua portuguesa.

Uma interpretação original da tradição cancional estadunidense encontra-se em Elijah Wald *How The Beatles destroyed rock'n'roll: an alternative history of American popular music* (2009), bem como outros textos do autor (2004, 2015). Esse livro tem um título bombástico, que parece voltado para aspectos mercadológicos, mas o subtítulo é mais indicativo do que realmente se trata, uma instigante análise da transformação do rock and roll de uma música de dança para uma música para ser ouvida, com pretenções artísticas, tal como tinha ocorrido com o jazz, apresentando uma profícua revisão da história da canção estadunidense. Entre os textos "clássicos" sobre gêneros musicais estadunidenses encontram-se *Deep Blues*, de Robert Palmer (1981), *Country Music USA*, de Bill Malone (2018), os trabalhos de Charles Hamm, *Yesterdays: popular songs in America* (1983) e *Put popular music in it's place* (1995); *Jazz: the American theme song,* de James Lincoln Collier (1993); *História social do jazz*, de Eric Hobsbawm (1990); e *O jazz do rag ao rock*, de Joachin E. Berendt (1975).

Uma hipótese a ser considerado em estudos posteriores é a de que os vários gêneros cancionais dos Estados Unidos da América são parte e vertentes de uma mesma tradição musical, ainda que com todas as contradições, complexidades e tensões da sociedade estadunidense. Ou seja, nessa hipótese, gêneros como as canções de Tin Pan Alley, o blues, o country, o rock and roll, o pop, o soul, e mais recentemente o rap, seriam manifestações de uma mesma musicalidade que ao longo do tempo configuraram, em função das práticas de grupos sociais e regionalidades, aspectos estilísticos, de estruturação musical e instrumentação que justificam serem considerados gêneros distintos. Assim, ainda que se possa pensar numa série história específica na formação e nos desdobramentos de cada uma dessas vertentes, elas só poderiam ser plenamente entendidas no contexto da tradição musical estadunidense como um todo (esta formulação está parcialmente inspirada na proposição de Richard Middleton, 1990, p.7, de que a música popular só pode ser devidamente pensada dentro do contexto do campo musical como um todo). Contra essa hipótese pesa a grande segregação existente na sociedade americana, especialmente ao longo do século XIX e início do XX, particularmente no sul do país, berço do blues e do gênero que veio a ser chamado de country. Essas comunidades segregadas teriam desenvolvido práticas musicais específicas. Porém, há evidências de que de que músicos ouviam repertórios para além da sua cultura específica e tocavam diversos gêneros – ou seja, havia

uma circularidade entre eles –, ainda que na hora de gravar, se fixassem naqueles que mais estavam conforme a identidade que pretendiam suportar, por evidentes razões mercadológicas.

Referências

ARANTES, Mariana Oliveira. *Canto em marcha:* música folclórica e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960). Franca, 2014. Tese (Doutorado em História). FCHS/UNESP.

BERENDT. Joachin E. *O jazz do rag ao rock.* São Paulo: Perspectiva, 1975. Tradução de Julio Medaglia. No original: *Das Jazzbuck: von New Orleans bis Free Jazz.*

BRAGG, Billy. *Roots, radicals and rockers:* how skiffle changed the world. Faber & Faber Social, 2017.

CHILD, Francis James. *The English and Scottish popular ballads.* 5 vol. New York: Dover Publications, Inc., 2013.

COLLIER, James Lincoln. *Jazz:* the American theme song. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.

COOK. Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus*, n.7, p.9, 2006. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34284>. Acesso em: 22/08/2021.

HAMM, Charles. *Yesterdays*: popular songs in America. W.W. Norton & Co. Inc., 1983.

_____. *Putting popular music in its place.* Cambridge University Press, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2 ed., 1990 Tradução de Angela Noronha. No original: The jazz scene.

LOMAX, Alan; LOMAX, John A. *American ballads and folk songs.* Dover Publications, 1994.

LORNELL, Kip. *Exploring American Folk Music:* Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States. 3th ed. University Press of Mississipi, 2012.

MALONE, Bill. *Country music USA.* 50th anniversary ed. Texas: University of Texas Press, 2018.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução:* uma história cultural do rock. 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music.* Great Britain: Open University Press, 1990.

MILLER, Jim.. *The Rolling Stone illustrated history of rock and roll.* New York: Randon House, 1980

MUGNAINI JR., Ayrton. *Breve história do rock.* São Paulo: Editora Claridade, 2007.

Ó hALLMHURÁIN, Gearóid. *A short history of Irish traditional music.* Dublin: The O'Brien Press, 2017.

PALMER, Robert. *Deep blues:* a musical and cultural history, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World. New York. Penguin Inc., 1981.

PAYTRESS, Mark. *The history of rock:* the definitive guide to rock, punk, metal and beyond. Bath, UK: Parragon.Books, 2011.

STARR, Larry; WATERMAN, Christopher. *American popular music:* from minstrelsy to MP3. 5 ed. Oxford; New York. Oxford University Press, 2018.

WALD, Elijah. *Dylan goes electric!* Newport, Seeger, Dylan, and the night that split the sixties. New York. HarperCollins Publishers, 2015.

_____. *How The Beatles destroyed rock'n'roll:* an alternative history of American popular music. Oxford; New York. Oxford University Press, 2009.

_____. *Escaping the Delta:* Robert Johnson and the invention of the blues. New York. HarperCollins Publishers, 2004.

Castanheiro do Forró: registros sobre um musicar
GT "A Produção Musical da localidade"

Autor: Luiz Alfredo Coutinho Souto (Instituto de Estudos brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo)
alfredobello@usp.br

Resumo

Este trabalho busca registrar a trajetória do músico de forró Nivaldo Gomes da Cunha, conhecido e tratado ao longo desse texto como Castanheiro, um nordestino migrante em São Paulo, que por mais de 40 anos manteve atividades musicais expressivas na cena do forró da cidade, exemplo de história pouco descrita em estudos acadêmicos. Propõe-se aqui um diálogo sobretudo com o conceito de musicar (SMALL, 1998), a etnomusicologia do indivíduo, os significados da música, entre outros explorados ao longo do trabalho. O registro a seguir parte de pesquisa em discos de forró e em dados coletados durante a realização do documentário "Castanheiro do Forró" (em andamento)[1]. Inicialmente a intenção era documentar a história da Gravadora Cantagalo, no processo de contatos me aproximei de Castanheiro, personagem importante nessa história que se mostrou extremamente solícito, por conta de valores reduzidos propostos pelo edital, decidiu-se um escopo menor do projeto[2], restringindo-se à trajetória de Castanheiro.

Abstract: This work seeks to register the trajectory of forró musician Nivaldo Gomes da Cunha, known and treated throughout this text as Castanheiro, a northeastern migrant in São Paulo, who for over 40 years maintained expressive musical activities in the city's forró scene, an example of history little described in academic studies. Here, a dialogue is proposed above all with the concept of Musicking (SMALL, 1998), the ethnomusicology of the individual, the meanings of music, among others explored throughout the work. The following register is part of research on forró records and on data collected during the making of the documentary "Castanheiro do Forró" (in progress). Initially the intention was to document the history of the label Cantagalo, in the process of contacts I approached Castanheiro, an important character in this story who was extremely helpful, due to the reduced values proposed by the notice, a smaller scope of the project was decided, restricting it to the trajectory of Castanheiro.

Palavras-chave: Forró. Musicar. Música brasileira. Cultura brasileira. Indústria fonográfica brasileira

Keywords: Forró. Musicking. Brazilian music. Brazilian culture. Brazilian phonografic industry.

[1] Trabalho que se inicia com a aproximação ao movimento conhecido como Forró Patrimônio cultural, que em 2018 organizou o "Fórum Nacional de Forró" em São Paulo, e entre as consequências desse fórum está a aprovação em 2019 do Primeiro Edital de "Fomento ao Forró" da cidade de São Paulo, importante marco de incentivos para o forró.

[2] A verba para cada projeto do edital Edital nº 14/2020/SMC/CFOC/SFA – 1ª Edição do Fomento ao Forró de valor máximo de 30 mil reais. A verba original total do projeto foi reduzida em um quarto do original devido à pandemia.

O que chamamos forró surge no contexto de migração nordestina, na década de 1940, com Luiz Gonzaga no Rio de Janeiro e por migrantes que chegavam. A migração é um processo que propicia a reflexão sobre suas práticas culturais. Chalcraft e Hikiji (2018) afirmam que no Brasil, a migrante cantora Lenna Bahule repensou a importância de sua identidade africana e moçambicana, *"*música oferece uma visão possível das próprias interpretações dos imigrantes sobre suas migrações e visões de suas novas sociedades*"*[3] (BAILY e COLLYER, 2006 apud CHALCRAFT e HIKIJI, 2018, p. 474).

Luiz Gonzaga estava no Rio de Janeiro tocando fado, tango e outros gêneros na zona portuária, lugar de imensa circulação musical no século XX, foi então que ele, nesse contexto urbano, condensou o que genericamente chamamos de forró. (PAES, 2009)

A história da gravadora Cantagalo e do músico/gestor Castanheiro é parte importante dessa história do Forró no Brasil, sendo assim, esse artigo pretende refletir sobre a música e o musicar de forma coletiva, por meio de uma proposta de etnografia musical centrada no sujeito dentro de uma preocupação abrangente com a música como um elemento constituinte de uma cultura compartilhada (Ruskin e Rice, 2012).

Nivaldo Gomes da Cunha, nasceu em 1949 no bairro de Casa Amarela[4], em Recife, e "desde muito pequeno amava música e que se tivesse oportunidade poderia tocar"[5]. A prática musical conectada com as culturas populares de origem ameríndia e africana permite que esteja presente no cotidiano de todos, diferentemente do academicismo ocidental onde a música é feita apenas por *especialistas*.

> *"*Se for assim, então nossa vida atual de concertos, sejam eles "clássicos" ou "populares", em que poucos "talentosos" têm o poder de produzir música para a maioria "sem talento", é baseada em uma falsidade. Isso significa que nossos poderes de fazer música para nós mesmos foram sequestrados e a maioria das pessoas roubada da musicalidade que é delas por direito de nascimento, enquanto algumas estrelas e seus manipuladores ficam ricos e famosos vendendo-nos o que fomos levou a acreditar que carecemos*"*[6] *(Small, 1998, pg. 8)*

---

[3] "Music offers a possible insight into immigrants' own interpretations of their migrations and visions of their new societies" (BAILY e COLLYER, 2006 apud CHALCRAFT e HIKIJI, 2018, p. 474)

[4] O bairro de Casa Amarela na zona norte de Recife, foi até final de 1980, o bairro mais populoso de Recife e o "epicentro" da cultura popular da cidade, nessa região se encontra a maioria dos maracatus históricos, vários Caboclinhos, Sítio do Pai Adão, tido como o terreiro de Candomblé (Xangô) mais antigo de Pernambuco, centenas de terreiros de Jurema, grupos de Coco e muitas outras tradições. De Casa Amarela saíram entre outros artistas, Manezinho Araújo e Bezerra da Silva.

[5] Entrevista com Castanheiro dia 30 de janeiro de 2021.

[6] "If that is so, then our present-day concert life, whether "classical" or "popular", in which the "talented" few are empowered to produce music for the "untalented" majority, is based in a falsehood. It means that ours powers of making music for ourselves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and their handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack" (Small, 1998, pg. 8)

Nessa linha, no Brasil, o termo *Musicking*[7], cunhado por Christopher Small foi traduzido como *musicar*, que "remete à música como prática e processo, mediante o engajamento das localidades, comunidades e identidades que se forjam por meio e a partir da música", tradução feita pelo projeto temático "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia"[8], conceito importante para este trabalho. Castanheiro passou por várias atuações do *musicar*, cantou em feiras livres, tornou-se instrumentista, entregador de discos, gerente de casa de forró e de gravadora, arregimentador e produtor de discos, discotecário, muitas dessas funções exercidas simultaneamente, pois desempenhou essas atividades no auge do forró no mercado fonográfico, que deixou um forte legado na história da cultura brasileira.

Em 1960 veio com a família para tentarem a vida em São Paulo, seu pai, que já tinha um pequeno comércio, seguiu trabalhando com venda de castanhas. O menino Nivaldo começa a cantar para vender as castanhas, pois ouvindo pregões[9] na infância em Recife, cria o "Pregão da Castanha", que cantava nas feiras em São Caetano do Sul-SP. Fábio Ventura, o vê cantando e o convida para participar de seu programa de calouros na Rádio Caçique. Castanheiro foi vencedor por muitas edições desse e de outros programas, como o do Arrelia e Pimentinha, cantando na TV.

Nesse mesmo 1960, numa saída de um programa de auditório em São Caetano do Sul-SP, ele escuta um trio de forró e pergunta se pode treinar junto com eles[10], era o Trio Nordestino de Pernambuco[11], mais uma experiência explícita de que o *musicar* não é algo de *especialistas* (Small, 1998), mas uma prática inclusiva e coletiva. Começam uma parceria e fazem sua primeira gravação num acetato 78 RPM[12] através de "matéria paga", prática que consistia em músicos (ou quem os representasse) pagarem todo o processo do disco, custos com estúdio, músicos, arranjadores e a prensagem dos discos para uma

---

[7] Musicking é o termo usado pelo neozelandês Christopher Small para pensar o fazer musical como uma prática feita não somente pelos músicos, mas por todos que estão envolvidos no processo da prática musical, como o bilheteiro, o faxineiro, o ouvinte, o da chapelaria, pois contribuem para a natureza dos eventos da performance musical.

[8] VILLELA, Alice; GRUNVALD, Vitor; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar; TONI, Flávia; "O musicar como trilha para a etnomusicologia". Dossiê "Eu 'musico', tu 'musicas', nós 'musicamos': o Musicar Local". Revista do IEB, n. 73, agosto de 2019. ISSN: impressa 0020-3874; online 2316-901X. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/rieb73/.

[9] Os pregões são cantos usados por vendedores de rua para anunciar seus produtos, hoje cada vez vemos menos vendedores fazem essa prática musical, mas são muito importantes na história das culturas.

[10] Trecho da primeira entrevista para o documentário em 31 de janeiro de 2021.

[11] "Existiram 3 Trios Nordestinos na história do Forró, o primeiro foi o composto no meio dos anos 50 no Rio de Janeiro por Dominguinhos, Zito Borborema e Miudinho, porém mesmo apadrinhado por Luiz Gonzaga, teve curta duração. Do final dos anos 50 até a virada do século XXI existiram paralelamente dois Trios Nordestinos, o baiano ou "preto" de Lindu, Cobrinha e Coronel, que teve mais sucesso e o pernambucano ou "branco"", Trecho da primeira entrevista para o documentário em 31 de janeiro de 2021. Esse segundo Trio Nordestino foi o que Castanheiro nos conta que saindo de um programa de auditório, ouviu eles ensaiando e mesmo com 11 anos se ofereceu para tocar um pouco com eles e assim trabalharam por 3 anos.

[12] Links para escutar esse 78 RPM. Lado A https://youtu.be/rr_V1u8m0oY, Lado B https://youtu.be/IE6ljorc4bw, aqui Castanheiro é o cantor solista. Acesso 22/07/2021.

"gravadora" fictícia, que funcionavam como "atravessadores", uma vez que os artistas não sabiam produzir disco, prática muito comum, até poucos anos atrás, no mercado independente.

A história da primeira gravação de Castanheiro mostra como artistas de forró e música caipira sempre criaram *espaços possíveis,* porém foram invisibilizados pelos historiadores da música popular brasileira, que consideram o forró, a música caipira e outros estilos como "menores". *"*Musicar no Brasil significa ser estratificado e colocado pela música (...) isso porque a música brasileira reflete as desigualdades estruturais da democracia racial brasileira*" (Chalcraft e Hikiji: 2018, pg. 480)*[13].

A intelectualidade brasileira é formada por membros da classe média e alta, que se identifica com a MPB e seus ícones, assumindo uma visão classista em relação ao forró, por esse ser feito para a classe baixa, mesmo com toda a disseminação do forró por todo o país e com artistas da MPB reverenciando o forró. As universidades brasileiras ainda não absorveram o ritmo, como afirmou o etnomusicólogo Alberto Ikeda em 2018[14]. Existem pouquíssimos trabalhos que abordam o tema na literatura acadêmica, alguns tratam de artistas importantes e mais conhecidos como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, mas não abrangem a dimensão do *musicar* do forró em nossa sociedade.

O *Musicar* de Castanheiro

Como citado anteriormente, Castanheiro ocupou várias funções em seu musicar, englobando inclusive os quatro tipos de indivíduos no estudo da etnografia musical, propostos por Ruskin e Rice (2012) (i) inovadores na tradição, (ii) figuras-chave que ocupam papeis importantes na cultura musical, (iii) indivíduos comuns ou típicos e (iv) membros da audiência normalmente anônimos e outros que desempenham um papel na produção, divulgação e recepção de música. Fez parte de um grupo "inovador da tradição" que, nos anos 70, realizou experiências sonoras que ampliaram em muito as sonoridades do musicar forrozeiro: como gestor da Cantagalo, administrador do "Forró do Pedro", por 22 anos, nas centenas de gravações, entre os anos 60 aos 90, nas arregimentações e produções e como discotecário na Rádio Atual, entre 1994 e 2001.

Castanheiro praticou um *musicar* coletivo, no filme Brás, de 1973, por exemplo, é possível assistir uma cena do "Forró do Pedro" com Castanheiro na zabumba,

---

[13] "*Musicking in Brazil means becoming stratified and placed by music" "this is because Brazilian music reflects the structural inequalities of Brazil racial democracy" (Chalcraft e Hikiji: 2018, pg. 480).*
[14] Fonte: https://youtu.be/kcKUO7FyJ4A?t=7236. Acesso em 29/07/2021.

Oswaldinho no acordeon, Sanfoneiro Guidô, Adolfinho, Tio Joca, todos acordeonistas tocando percussão[15]. Castanheiro contou "que muito músicos importantes de forró, para sobreviverem, tocavam instrumentos de percussão em gravações ou apresentações"[16], ou seja, exerciam papéis que no *musicar* ocidental são vistos como "menores", porém não menos importantes para o musicar do forró.

Entre 1960 e 1963, tocou com o Trio Nordestino, depois, por 2 anos acompanhou Zé do Baião, que chegou no final dos anos 40 em São Paulo e foi um artista importante na história do forró em São Paulo. Castanheiro contou que "Zé do Baião era a grande estrela do forró em São Paulo"[17], tanto com o Trio Nordestino quanto com Zé Baião tocava nos circos e nas rádios do ABC, local onde conheceu Pedro Sertanejo. A figura 1 mostra Zé do Baião, Chiquinho de Queiroz na Zabumba, Castanheiro com 17 anos no Triângulo, a criança na frente é Oswaldinho do Acordeon, durante gravação do programa de calouros "A hora do Jegue".

Figura 1 – Ze do Baião e Castanheiro no programa de calouros "A hora do Jegue"



Fonte: Acervo Nivaldo Gomes da Cunha, 1966. Foto: Toninho Moreira.

Pedro Sertanejo veio para São Paulo, em 1947, a convite de seu irmão mais velho, fica pouco tempo e foi para o Rio de Janeiro trabalhar como afinador de sanfonas e, em 1956, começou a gravar discos de 78 RPM. No final dos anos 50, voltou para São Paulo como músico já renomado na cena e atuou como radialista em rádios no ABC, em circos e em festas nordestinas. Devido a sua *posição chave* começou a agenciar artistas, em contato com espaços de show, rádios e gravadoras (RUSKIN e RICE; 2012). Em 1965, criou a gravadora Cantagalo, pioneira e histórica dentro do forró, lançando, entre 1964 e 1972, 68 LPs de artistas como Jackson do Pandeiro, Dominguinhos, Ary Lobo entre muitos outros.

---

[15] Sobre isso, ver o filme Brás do Departamento do filme educativo do INC-MEC https://youtu.be/ShkCb94hraU?t=476 Acesso em 29/07/2021.
[16] Entrevista com Castanheiro dia 30 de janeiro de 2021.
[17] Entrevista com Castanheiro dia 04 de julho de 2021.

Em 1966, depois de alugar salões para promover forrós, Pedro abre o seu próprio, “Forró do Pedro”, na Rua Catumbi no Belém, que Castanheiro ajudou a criar, primeiro salão de forró de São Paulo, que existiu por mais de 20 anos e, nos anos 80, teve um outro salão no Parque São Rafael.

Castanheiro começou a atuar como percussionista de Pedro Sertanejo, em 1965, depois foi entregador de discos da Cantagalo e tornou-se gestor da gravadora. Por 22 anos, exerceu várias funções no “Forró do Pedro”, como administrador, bilheteiro, e quando possível subia ao palco para tocar. Foi administrador e sócio das editoras Cantagalo e Mirasom, e levava as letras das músicas para serem aprovadas pelos censores, principalmente no meio dos anos 70 e início dos 80.

Morou com Pedro Sertanejo por 4 anos, tendo entre muitas funções a de “filho mais velho”, isso resultou numa parceria musical de mais de duas décadas com seus filhos Arycessone e Oswaldinho (figura 2), e depois com os mais novos, Juracy e Aristóteles (Ari Batera) (figura 3).

Figura 2 - Arycessone na Zabumba, Oswaldinho no Acordeon, Castanheiro no triângulo.



Fonte: Acervo Nivaldo Gomes da Cunha, 1966. Foto: Toninho Moreira.

Figura 3 – Disco Meu Pé de serra, Pedro Sertanejo e seus meninos. Arycessone, Oswaldinho, Castanheiro, Aristoteles, Pedro Sertanejo e Juracy.



Fonte: Acervo Nivaldo Gomes da Cunha, 1966. Foto: Toninho Moreira.

Castanheiro além de trabalhar com Pedro, acompanhou Luiz Gonzaga em apresentações em circos por São Paulo, e contou "que o circo era o espaço de shows por toda a cidade de São Paulo, e não somente para artistas de forró".

Como percussionista gravou com Dominguinhos 13 LPs, entre 1964 e final dos anos 1980. Gravou vários LPs com Anastácia, Negrão dos 8 baixos, Severino Januário, Zenilton, Zé Paraíba, Assisão, Zito Borborema e uma infinidade de artistas, sendo um dos músicos que mais gravou discos de forró, entre 1965 e 1990. Ele relata que nas gravações de pequenos selos, como na própria Cantagalo, os músicos não recebiam cachê, "essa era a forma que os músicos e artistas se ajudavam"[18], recebiam quando tocavam em sessões de grandes gravadoras e artistas conhecidos, era uma regra de ajuda comum. À exemplo disso, as gravações de Dominguinhos em muitos discos independentes aconteceram dessa forma, onde mais uma vez o *musicar* coletivo e compartilhado prevalece.

Castanheiro e os filhos de Pedro Sertanejo receberam Xandú do Samba na percussão, Toco Preto no cavaco, Valter e Valdir no violão, Magrão no baixo, Gerson no sax, flauta e clarineta e Zezão na bateria, tratado a partir desse momento como "turma das sessões de laboratório" ou "turma" que gravou nos anos 70 e início dos 80.

Em 1972, Pedro Sertanejo encerrou as atividades da gravadora Cantagalo, por não conseguir competir com as grandes gravadoras, pois não tinha capital para gerir os 30 ou 60 dias das faturas das lojas de discos para pagarem as remessas de discos e a distribuição era muito difícil ser feita de forma independente[19].

O que levou a multinacional CBS a comprar o acervo da gravadora Cantagalo, em 1973. A intenção, segundo Castanheiro, "era de que a compra fosse feita para que Pedro não pudesse relançar esses discos no futuro", nessa prática nos moldes monopolistas, vemos mais uma vez a desigualdade estrutural da sociedade brasileira expressando-se (CHALCRAFT e HIJIKI; 2018). Tanto que, no mesmo ano, a CBS contratou Pedro como produtor do sub-selo Tropicana - Série Cantagalo, começando uma série de discos que trouxeram grande inovação no musicar do forró. Pedro assinava a direção, e mesmo que os discos não apresentem ficha técnica, Castanheiro afirma que os arranjos ficavam a cargo da "turma" e o líder Oswaldinho do Acordeon, que com 19 anos já era um músico muito experiente e inventivo. Desde 8 anos de idade, gravava em estúdios com seu pai (Pedro Sertanejo) e junto com seus irmãos, seguiu o *musicar* do pai.

[18] Entrevista com Castanheiro dia 30 de janeiro de 2021.
[19] Fonte: Jornal Opinião do dia 10 de dezembro de 1973 página 19.

Oswaldinho, nessa mesma época, estava tocando no grupo Capote acompanhando Odair Cabeça de Poeta, que tinha Tom Zé como grande parceiro, e atuava como músico de estúdio. Gravou o primeiro disco do grupo Secos e Molhados, entre outros. Essa sonoridade de vanguarda de Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta vai ser levada para o musicar da "turma das sessões de laboratório" durante as gravações da Tropicana – Série Cantagalo e em muitos outros LPs da discografia forrozeira dos anos 70 e início dos 80.

Importante a contextualização da cena da música brasileira nessa época, pois desde o fenômeno dos Beatles, a música brasileira e sua indústria fonográfica passavam por grandes transformações. A Jovem Guarda introduziu o rock como produto de massa, James Brown se torna um artista influente trazendo a *soul music* no final dos anos 60. A Tropicália é o primeiro resultado dessas influências na música brasileira, logo depois, outros gêneros, inclusive o forró, inseriram-se no contexto dessas transformações.

É possível perceber os grupos de Jovem Guarda usando elementos do forró, como os Incríveis[20], ou Luiz Wanderley, cantor baiano[21], Tim Maia[22], Julinho do Acordeon arranjado por José Menezes[23], o sanfoneiro Camarão[24], que inclusive realizou experiências sofisticadas, e também Luiz Gonzaga com gravações de duas faixas com essas influências[25].

O *musicar* da "turma" fez parte dessa transformação por qual passava a música brasileira, pois o forró pode ser entendido como guarda-chuva com ritmos variados e formações diversas dentro dele, sempre muito aberto e expansivo. A cada mudança de tendências, aparecem novos tipos de forró.

Castanheiro cantou em músicas de coletâneas da Cantagalo[26], em discos do Pedro Sertanejo, Geraldo Correia entre outros, porém, somente em 1973, conseguiu gravar seu primeiro disco solo,

> *"o estúdio Sagrasom, local aonde Pedro Sertanejo realizava as gravações em São Paulo para a Tropicana – Série Cantagalo, tinha uma gravação agendada*

---

[20] Para ouvir Os Incríveis na faixa "Sem Vergonheira" https://youtu.be/2pgmcuP_ltA Acesso em 02/08/2021.
[21] Para ouvir Luiz Wanderley na faixa "Gemedeira" https://youtu.be/o0iGbxpil0g Acesso em 02/08/2021.
[22] Para ouvir Tim maia na faixa "Coroné Antonio Bento" https://youtu.be/yHqVdKNYNMI Acesso em 02/08/2021.
[23] Para ouvir Julinho do Acordeon faixa "Vou me retirar" https://youtu.be/fbt9E8zNTZI Acesso em 02/08/2021.
[24] Para ouvir Camarão na faixa "Quem vem lá" https://youtu.be/9euh-MXxcic Acesso em 02/08/2021.
[25] Para ouvir Luiz Gonzaga nas faixas "Baião de São Sebastião" https://youtu.be/gbuwgXUaJM4 e o "Folé Roncou" https://youtu.be/9tzIOAIqvXk Acesso em 02/08/2021.
[26] Para ouvir Nivaldo Gomes – Tá me dando a louca - https://youtu.be/qxXY8PwpnYw, Nivaldo Gomes – Amor pra compromisso - https://youtu.be/M3Y98m_1Kmk, Nivaldo Gomes – Cheguei num Baile - https://youtu.be/w_CfbqARv0w Nivaldo Gomes – Festa de São João - https://youtu.be/M3Y98m_1Kmk Acesso em 03/08/2021.

> *com Severino Januário, sanfoneiro de 8 baixos e irmão de Luiz Gonzaga, porém Severino não pôde ir, Pedro perguntou se eu tinha umas músicas para gravar"*[27].

Esse fato na trajetória do músico se aproxima da noção de biografia trabalhada por Bordieu "A ilusão biográfica",

> *"Essa propensa a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido". (BORDIEU, 2006 pg. 184 e 185.)*

Embora a gravação desse disco tenha sido repentina, podendo ser considerada "heroica" para quem não conhece o contexto, o resultado traz excelência musical e foi gravado pela "turma", que tinha prática musical constante no Forró do Pedro, em tvs e estúdios de gravação. Além disso, o próprio Castanheiro, com sua experiência no *musicar* e seu acesso a muitos compositores e repertórios, não teve dificuldades para realizar essa gravação solicitada repentinamente.

Esse LP "Caruaru"[28] traz Castanheiro como uma grande intérprete, tantos nos ritmos do universo do forró, como nos sambas, característica importante dessa fase Tropicana – Série Cantagalo, em que vários discos inserem sambas de forma esplendorosa dentro da instrumentação forrozeira.

Em 1974, gravou seu segundo disco "Meu maior prazer"[29] na CBS do Rio de Janeiro. Segundo relata Castanheiro[30], nesse mesmo dia, a "turma" gravou também o disco "Ralador de Cocô"[31] de Genival Lacerda, disco que levou o gênero Forró Coco[32] a lugares impensáveis. Esses dois discos gravados estão entre os grandes álbuns produzidos nesse período. Mesmo gravados no mesmo dia possuem sonoridades diferentes, expressando o entrosamento musical da "turma". Além disso, outra curiosidade desse momento é a gravação de voz de Roberto Carlos da música "A Cigana" no estúdio A da CBS, durante o mesmo tempo em que Castanheiro gravava o disco inteiro no estúdio B.

---

[27] Entrevista para o documentário feita no dia 04 de julho de 2021.
[28] Para ouvir o disco: https://youtu.be/MeErK-_naeQ Acesso em 01/08/2021.
[29] Para ouvir o disco: https://youtu.be/CzHMJjNFx7U Acesso em 01/08/2021.
[30] Entrevista para o documentário feita no dia 04 de julho de 2021.
[31] Para ouvir o disco: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_m4fzzgXtVYJDB-1GCWEq3rMyy3WzR5gKQ Acesso em 01/08/2021.
[32] Gênero que Jackson do Pandeiro começou e teve Genival como um dos seus grandes continuadores

Isso também evidencia como o musicar no Brasil é extremamente desigual (CHALCRAFT e HIJIKI; 2018), pois enquanto Roberto Carlos tinha o estúdio maior da gravadora com tempo ilimitado, artistas de forró gravavam dois discos inteiros num mesmo dia.

Esse foi o momento ápice de Castanheiro como artista, seus dois discos citados anteriormente e outros LPs dessa fase são raros e procurados por DJs de forró e colecionadores no Brasil e no mundo, pois esses discos mexeram, como bem expressa o etnomusicólogo Turino (2008) que as "experiências musicais colocam em primeiro plano a interação crucial entre o possível e o real" (Turino, 2008, p. 16), *"O possível inclui todas as coisas que podemos ser capazes de fazer, esperar, pensar, saber e experimentar, e o real compreende aquelas coisas que já pensamos e experimentamos" (Turino,2008, p. 17)* [33]. O que aconteceu nesse período musical da "turma das sessões de laboratório" foi a criação de um possível *musicar* no equilíbrio entre a habilidade e o desafio de criação, criando o fluxo (*flow*) (Turino,2008, pg. 4). A "turma" criou o fluxo do forró *real* com o forró *possível*, composto de uma experimentação que condensava vários elementos sonoros que estavam circulando na música popular brasileira.

Em 1974, na gravação do disco "Vem vem Cantando", da "turma" acompanhando o Trio Nordestino, há um *intermezzo* instrumental com solos de flauta, sanfona e da zabumba[34]. Raramente, solo de zabumba é executado no forró, muitas vezes, esse som nem mesmo é escutado. Nesse caso, na repetição, Castanheiro segue num fluxo de improvisação com o bacalhau (baqueta fina tocada na parte inferior da zabumba), até o final da música.

Entre 1965 e 1990, Castanheiro esteve presente em gravações como instrumentista de percussão, cantor em uma quantidade infindável de discos e importante arregimentador de discos das décadas de 70 e 80, atuando em posição chave (RUSKIN e RICE; 2012). Tio Joca e Tiziu do Araripe contaram que começaram a gravar através dele[35]. No final dos anos 70 e início dos 80 assinou a produção de muitos discos.

No final dos anos 1970, Pedro montou no fundo do "Forró do Pedro" o estúdio SBS, e lá a "turma" gravou discos com Camarão, Jacinto Silva, Assisão, Tororó do Rojão, Siri do Forró e muitos artistas, lugar importante para a história do forró brasileiro.

---

[33] "musical experiences foreground the crucial interplay between the Possible and the Actual" '' The possible includes all those things that we might be able to do, hope, think, know, and experience, and the Actual comprises those things that we have already thought and experienced" TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. (Cap. 1).

[34] Fonte: https://youtu.be/nxkRmKYJGpY?t=58 Acesso 20/07/2021.

[35] Entrevista realizada com Tio Joca e Tiziu do Araripe, dia 13 de novembro de 2020.

Em 1984, gravou como intérprete o disco "O Canto das Comunidades volume 2"[36] feito sob encomenda para a Comep, gravadora das Irmãs Paulinas. Disco feito com textos das Comunidades Eclesiais de Base, traz letras politizadas que não tinha relação direta com o forró, mas, devido às relações de Oswaldinho com a Comep e pelo forró ser um ritmo popular, foram contratados para realizar essa gravação.

As dificuldades do *musicar* do forró dentro da desigualdade estrutural da sociedade brasileira são inúmeras. Castanheiro quando encerrou seus trabalhos com Pedro Sertanejo, em 1987, tornou-se taxista, no mesmo período, Zé do Baião foi trabalhar no setor moveleiro, Arycessone músico experiente e técnico de som do estúdio SBS, foi trabalhar como motorista de Dominguinhos. Ainda assim, Castanheiro continuou gravando em estúdios, porém cada vez menos. Na década de 80 tocou no programa Som Brasil da Rede Globo, acompanhando dezenas de artistas. As dificuldades burocráticas o fizeram desistir do taxi, e o levou por 3 anos à atividade de compra e revenda de veículos.

Em 1994, trabalhou como programador musical da Rádio Atual, ligada ao Centro de Tradições Nordestinas na Zona Norte de São Paulo. Lá fazia a programação do "vitrolão", momento em que tocam músicas sem intervalo, até 2001, a rádio foi arrendada. Entre 2001 e 2003, tocou com a dupla Caju e Castanha. Após isso, se aposentou e, para complementação de renda, iniciou trabalhos de segurança noturno em empresa de água potável, atividade que exerce atualmente. Entre 2003 e 2017, fez shows com o músico Fúba de Taperoá, porém eram poucos shows.

Castanheiro é reverenciado por sua história por quem se aprofunda no forró, porém nunca se dedicou a sua carreira artística e quando saiu da gestão do "Forró do Pedro" e dos trabalhos ligados ao forró foi paulatinamente se afastando desse *musicar*.

Ainda afirma "se fosse ter que viver de música estaria passando fome"[37], pois o que percebe-se é que o *musicar* que ele construiu e viveu, transformou-se e ele não se adaptou as mudanças. Tio Joca é exemplo de transição para o novo musicar do forró, onze anos mais novo que Castanheiro, porém da mesma geração, mantém ativo o Trio Sabiá, interagindo ativamente em redes sociais.

---

[36] Fonte: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mzYku6hxvct6g0eCdLCstaLhCJmUHb2so Acesso em: 28/07/2021

[37] Entrevista com Castanheiro dia 30 de janeiro de 2021.

Considerações finais

Por fim, este registro demonstrou que Castanheiro mesmo atuando em muitas posições importantes (RUSKIN e RICE; 2012), abandonou seus trabalhos por dificuldades econômicas causadas pela estratificação e desigualdade social do *musicar* no Brasil, assim como muitos outros artistas (CHALCRAFT e HIJIKI: 2018).

O forró, por mais que seja praticado em todo país e esteja em processo de patrimonialização pelo IPHAN, ainda está muito distante de obter representatividade em estudo acadêmicos e em reflexões da intelectualidade brasileira. Esse *musicar* do forró, que Castanheiro e muitos outros fizeram e fazem, não foi reconhecido e estudado, em consonância com sua importância na construção da cultura e da história brasileira. O que, em última instância, enfatiza a relevância de registros como este em agenda de pesquisa mais ampla sobre os fazeres musicais brasileiros.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Opening eyes through ears: migrant Africans musicking in São Paulo.* In: REILY, Suzel A.; BRUCHER, Katherine. The Routledge companion for the study of local musicking. New York, Oxon: Routledge, 2018. (pp. 473-486)

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. Editora 34, 1996

PAES, Jurema. *SÃO PAULO EM NOITE DE FESTA: Experiências culturais dos migrantes nordestinos* (1940-1990). 2009 Tese de Doutorado da PUC-SP.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998. Prelude (pp. 1-18).

VILLELA, Alice; GRUNVALD, Vitor; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar; TONI, Flávia; *"O musicar como trilha para a etnomusicologia". Dossiê "Eu 'musico', tu 'musicas', nós 'musicamos': o Musicar Local".* Revista do IEB, n. 73, agosto de 2019. ISSN: impressa 0020-3874; online 2316-901X. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/rieb73/.

RUSKIN, Jesse; RICE, Timothy. *The Individual in Musical Ethnography. Ethnomusicology,* v. 56, n. 2, p. 299-327, Spring/Summer 2012.



DE ESCADARIAS, PRAÇAS E VIADUTOS: A PRODUÇÃO DA LOCALIDADE EM BATALHAS DE MCS NA REGIÃO METROPOLITANA DE PORTO ALEGRE (RS)

GT-01 A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

Bruno Affonso Muck (UFRGS)
brunomuck@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta reflexões desenvolvidas em uma pesquisa etnomusicológica em andamento sobre as práticas sonoro-musicais de MCs de batalha na Região Metropolitana de Porto Alegre (RS). Busco esboçar, através de narrativas sônicas elaboradas com interlocutores de pesquisa nas fases iniciais do trabalho de campo virtual, aspectos da produção musical da localidade nos trânsitos efetuados por MCs no espaço urbano. Partindo das dinâmicas interativas das Batalhas de MCs como meio de sociabilidade sonoro-musical que promovem redes de relações afetivas e laborais, bem como movimentos de apropriação do espaço público, exploro como MCs investem de significado lugares outrora não reconhecidos como representativos do Rap e da Cultura Hip-Hop e atuam sobre o espaço urbano em sua dimensão sônica.
Palavras-chave: Etnomusicologia, Batalhas de MCs, Rap, localidade, espaço urbano.

On Stairways, Squares and Overpasses: The Production of Locality at MC Battles in Porto Alegre's (RS) Metropolitan Region

Abstract: This work presents reflections developed in an undergoing ethnomusicological research on the sonic and musical practices of Rap battle MCs in Porto Alegre's (RS) Metropolitan Region. I seek to sketch, through the sonic narratives elaborated with research collaborators on the initial phases of virtual fieldwork, aspects of the musical production of locality in the transits carried out by MCs on the urban space. Departing from the interactive dynamics of MC Battles as a means of sonic and musical sociability which promote affective and laboral relationship networks, as well as public space appropriation movements, I explore how MCs invest meaning in places otherwise not recognized as representative of Rap and Hip-Hop Culture and act upon the urban space in its sonic dimension.
Keywords: Ethnomusicology, MC Battles, Rap music, locality, urban space.

Meu primeiro contato com as Batalhas de MCs se deu no ano de 2017, quando, em uma noite como outra qualquer em Porto Alegre (RS), me dirigia à praça do MM's, tradicional ponto de encontro de jovens universitários no bairro Centro Histórico, para tomar umas cervejas

com colegas da faculdade. Deparei-me com uma roda formada predominantemente por jovens pretos, em cujo centro dois MCs duelavam com rimas improvisadas na forma de Rap, atacando verbalmente um ao outro e, para a relativa surpresa do até então leigo que aqui escreve, cumprimentando-se e por vezes abraçando um ao outro ao final. Surpreendi-me, também, pelos potentes gritos de "sangue!" coordenados entre o apresentador da batalha e o público, que se sobrepunham, a despeito da ausência de equipamentos de amplificação, ao costumeiro burburinho de múltiplas e simultâneas rodas de conversa e aos sons do trânsito de ônibus, carros e motocicletas que caracterizavam aquele ambiente sonoro. Já durante a iniciação científica na Graduação em Música Popular, julgava que essas práticas mereciam um olhar e escuta mais aprofundados sob a perspectiva da etnomusicologia, decidindo desenvolver um projeto de pesquisa eventualmente submetido e aprovado para o Mestrado em Etnomusicologia, cujos resultados iniciais apresento a seguir.

Seguindo o observado e a variada literatura no tema (ABALOS JÚNIOR, 2014; TEPERMAN, 2015; CAMPOS, 2020), as Batalhas de MCs podem ser descritas como eventos poético-musicais baseados em uma série eliminatória de duelos de rimas improvisadas intercaladas entre MCs, dividindo-se em duas modalidades: a batalha de Sangue, com o objetivo de superar o oponente por meio de ataques verbais e do desempenho rítmico do canto falado; e a batalha de Conhecimento, em que os/as MCs constroem o duelo de rimas a partir de um tema pré-definido sem a premissa de atacar o oponente. A definição do vencedor de cada duelo e do vencedor da batalha, na final, ocorre pela medição da reação dos ouvintes dispostos em roda por um/a apresentador/a após cada round no esquema melhor de três.

No caso da Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA), as batalhas são eventos gratuitos realizados em espaços públicos abertos, frequentemente ocupando vãos de viadutos e praças e raramente contando com a infraestrutura característica de estabelecimentos musicais como casas de show. Como consequência de ocorrerem gratuitamente "ao ar livre", esses eventos possuem um público heterogêneo em termos étnico-raciais e socioeconômicos, no

entanto, contam com a presença significativa de jovens negros/as e/ou de baixa renda oriundos/as de bairros populares da capital e da região metropolitana, principalmente atuando na organização e apresentação das batalhas e, evidentemente, como MCs. Esta sigla, oriunda da expressão anglófona *master of cerimonies* (em português, mestre de cerimônias), refere-se tanto ao elemento poético-musical do Hip-Hop baseado na construção de rimas através do canto falado quanto ao papel expressivo desempenhado por participantes que performatizam tal elemento através do Rap, sendo desenvolvido desde o contexto de origem do Hip-Hop em bairros populares negros e latinos de Nova York a partir da gradual incorporação do duelo verbal às disputas de sistemas de som entre DJs (*disc-jockeys*).

Do ponto de vista da relação de continuidade entre formas expressivas da afrodiáspora (GILROY, 1993), as Batalhas de MCs guardam relações de parentesco, no seu contexto de origem, com artes verbais como o *toasting* e o *boasting* (TEPERMAN, 2015). Dialogam, ainda, com práticas como os *slams*, competições de poesia declamada também protagonizadas por jovens negros/as periféricos/as, no entanto, diferem destes substantivamente por seu caráter improvisatório e pela valorização da agressividade no duelo de rimas na modalidade Sangue. É esta a modalidade que enfatizo nesta pesquisa, sendo as batalhas de Sangue preponderantes na RMPA desde a fundação da Batalha do Mercado[1] em 2011. Embaso as descrições e interpretações subsequentes na observação participante presencial de caráter exploratório desenvolvida no período pré-pandemia em Batalhas de MCs nos bairros centrais de Porto Alegre, bem como em interlocuções realizadas com participantes desses eventos, interrompidos diante da conjuntura pandêmica, através de tecnologias da informação e comunicação no ano de 2021. Através das narrativas sônicas (SANTOS, 2015) elaboradas nessas comunicações, busco explorar aspectos da produção da localidade nos trânsitos sonoro-musicais de MCs de batalha na RMPA.

1 Batalha sediada mensalmente nas imediações do Mercado Público de Porto Alegre, no bairro Centro Histórico, tomada como objeto de estudo antropológico por Abalos Junior (2014)

Para começar a pensar sobre a produção poético-musical da localidade nas práticas desenvolvidas por MCs de batalha na RMPA, faz-se necessário remeter às interações sociomusicais que dinamizam as batalhas e promovem movimentos de ocupação do espaço urbano. A figura da roda emoldura as dinâmicas interativas entre os principais papéis expressivos implicados nos duelos de rimas improvisadas, demandando um intenso engajamento interpessoal não somente entre MCs que batalham, mas também entre estes, apresentador/a e público, em performances que se aproximam do modelo participativo abordado por Turino (2008) na medida em que o público reage efusivamente às *punchlines*[2] trocadas entre MCs. Trago como exemplo uma *punchline* compartilhada em vídeo pelo MC Dubaile, rapper e MC preto de 18 anos, morador de Viamão e pai, nos *stories* da rede social Instagram: "[metade do primeiro verso cortada] ...sempre voando pelos ares / como que eu não represento o quilombo se eu trouxe o flow Zumbi dos Palmares".

Pela duração limitada a 15 segundos do formato do vídeo compartilhado, perde-se inevitavelmente o aspecto conversacional do duelo de rimas, no entanto, esta *punchline*, elaborada em resposta a um ataque recebido anteriormente, permite elaborar certas questões acerca dos sentidos socioculturais construídos nas performances em Batalhas de MCs. Uma delas refere-se a perguntar se como se relaciona a inclusão por parte de MCs em suas rimas de referências a pautas políticas e étnico-raciais, caras à própria constituição das subjetividades e identidades em jogo, com o objetivo mais explícito do duelo, que é o de atacar o oponente. Como se negociam diferentes estratégias para a construção das rimas de acordo com as diversas posicionalidades socioeconômicas e étnico-raciais, referências de mundo e preferências estilísticas e retóricas entre oponentes em uma batalha? Pondero que tais questões, se respondidas, o são caso a caso, a cada confronto realizado em inúmeras batalhas e portanto,

2 São chamadas *punchlines*, ou linhas-de-soco, os ataques verbais desferidos a um oponente de modo a concluir um conjunto de rimas, sendo frequentemente realizadas no segundo ou no último verso de uma quadra, estrutura poética mais utilizada nas batalhas de freestyle.

enfatizo o imponderável e a imprevisibilidade como característicos destes processos improvisatórios, nos quais MCs e público valorizam o elemento da surpresa e da espontaneidade, abrindo uma via para a compreensão dos efusivos comportamentos sonoros pelos quais se apropriam da cidade em sua dimensão sonora.

Inicialmente, pensei delimitar como objetos de observação as Batalhas de MCs realizadas na região central de Porto Alegre, o chamado centro histórico da cidade (Mapa 1): a Batalha do Mercado (1), a Batalha do Brooklyn (2), a Batalha da Escadaria (3), a Batalha do Gasômetro (4), e a Batalha do Arco (5). Embora já levasse em consideração a participação significativa de jovens oriundos das periferias de Porto Alegre e demais cidades da região metropolitana, à medida que se foi constituindo o universo de pesquisa a partir da entrada em campo em meios virtuais em 2021, com o estabelecimento dos vínculos interpessoais necessários para a realização do trabalho de campo frente à conjuntura pandêmica, o recorte espacial ampliou-se das Batalhas de MCs da região central da capital para a RMPA.

Já na primeira interlocução realizada por meios virtuais em meados de maio de 2021 com Rata, mulher preta de 25 anos, organizadora da Batalha da Escadaria que trabalhava à época como atendente *freelancer* em bares da região central de Porto Alegre, tornou-se evidente a necessidade de ampliar o recorte espacial pensado até então para a pesquisa. A descoberta de que a organizadora de uma das principais batalhas da região central de Porto Alegre não residia na capital, possibilitada pela mediação tecnológica, forneceu um caso forte para uma maior atenção às redes de relação estabelecidas e aos deslocamentos efetuados por MCs de batalha entre diversas localidades na RMPA. A entrada em campo a partir deste contato impactou ainda a rede de relações estabelecida para o trabalho de campo, uma vez que, através de sugestões de Rata, contatei demais MCs que também não tinham em Porto Alegre seu lugar de origem e/ou residência e sim em demais cidades da RMPA, implicando tomar como objeto de investigação não apenas as interações sociomusicais em Batalhas de MCs da região central de Porto Alegre mas também os múltiplos trânsitos efetuados por meus interlocutores em função de suas

práticas sonoro-musicais.



Mapa 1: Batalhas da região central de Porto Alegre. Fonte: Google Maps (elaboração do autor)

A área de mais intensa circulação de MCs de batalha na RMPA compreende a mancha urbana contínua formada pela conurbação, de sul a norte, de Porto Alegre até Novo Hamburgo, e de oeste a leste, de Porto Alegre com os municípios de Alvorada e Viamão. Este recorte coincide com a malha do transporte público através das linhas intermunicipais de ônibus e do Trensurb, metrô de superfície que conecta Porto Alegre a cinco municípios da RMPA. Coincidência esta, entretanto, nada acidental, uma vez que a própria escolha dos lugares para a realização das Batalhas de MCs se dá muito, mas não completamente, em função de sua proximidade com os pontos de convergência nodal do transporte público interurbano, concentrados na região central da capital. Digo não completamente pois logo na primeira

interlocução realizada em meios virtuais, Rata (comunicação pessoal em 12/05/2021) revelou que um aspecto decisivo para a escolha da escadaria da Av. Borges de Medeiros, no Centro Histórico, para a realização da Batalha da Escadaria foi o fato de estimar aquele lugar como um dos mais bonitos de Porto Alegre.

Outro fator preponderante para essa escolha foi a proximidade da escadaria com o Largo dos Açorianos, lugar onde se realizavam, do início da última década até a eclosão da pandemia de COVID-19, inúmeros eventos de rua ligados a gêneros musicais tão diversos como cumbia, rock independente, MPB, house e techno, com parcela significativa do público composta por jovens de variadas origens socioeconômicas e étnico-raciais. Em meus trajetos pela região central no período de formação universitária entre 2016 e 2019, frequentei com maior ou menor assiduidade quase todos os eventos musicais de rua, os quais, das rodas de samba no Viaduto do Brooklyn às festas de música eletrônica de pista na Praça da Alfândega e no Largo dos Açorianos (Mapa 1), pautavam a ocupação do espaço público por meio da música como um ato político. No entanto, à medida que comecei a incluir as Batalhas de MCs, especialmente a Batalha do Brooklyn e a Batalha da Escadaria, em meu itinerário, novos deslocamentos críticos passavam a povoar meus pensamentos, principalmente a respeito da composição socioeconômica e étnico-racial do público desses eventos. Se, por um lado, não se deve apagar a presença significativa de jovens pretos e pretas em eventos musicais de rua mais associados a uma juventude universitária branca progressista de classe média, por outro, nas Batalhas de MCs, a presença de jovens como eu era substantivamente superada pelo protagonismo de jovens pretos e pretas, na condição de organizadores/as, apresentadores/as e MCs de batalha.

A paradoxal relação de distanciamento e proximidade entre as Batalhas de MCs e outros eventos de rua que eu e demais jovens de meu círculo social frequentávamos traduzia-se, no período em que projetava esta pesquisa, em questionamentos curiosos como “Ah, mas tu vai estudar os slams?” ao que respondia negativamente, afirmando a diferença entre estes e as Batalhas de MCs. Gosto de pensar que tais perguntas diziam respeito apenas ao

desconhecimento por parte do enunciador, porém, restava uma inquietação sobre se, mesmo em se tratando de desconhecimento, a confusão entre as duas práticas em uma parcela de um ambiente universitário que se vê como progressista, ligado às artes e às humanidades, podia ser sintoma de uma maior estima às poesias declamadas explicitamente engajadas e críticas dos slams[3] em detrimento dos agressivos ataques verbais rimados em Batalhas de MCs.

Essa inquietação reverberou, de certo modo, nas comunicações com Suze (comunicação pessoal em 17/07/2021), mulher branca de 31 anos originária da periferia da RMPA, mãe, atriz e professora de Teatro licenciada pela UFRGS, slammer e MC de batalha desde 2017. Em nossas conversas, a MC refletiu sobre os estranhamentos oriundos da sensação de viver em um entrelugar, entre a origem social periférica e participação na Cultura Hip-Hop e sua entrada na universidade pública em 2012, principalmente a partir da percepção de que sua participação nos slams era mais valorizada por colegas da faculdade, inclusive rendendo convites para "mostrar sua poesia" em eventos artístico-culturais, enquanto sua atuação nas Batalhas de MCs permanecia invisibilizada neste espaço social. Mais do que a "mina do slam", Suze reivindica a alcunha "mina de rima", associando-se, portanto, às Batalhas de MCs, nas quais dedicou muito mais tempo em comparação com os slams e onde encontrou um espaço mais afeito à sua forma de expressão preferida, isto é, o duelo de rimas improvisadas e a batalha de Sangue.

Reitero que uma das principais marcas das batalhas de Sangue reside no caráter agressivo das rimas improvisadas, o qual orienta, de um ponto de vista afetivo, as interações sociomusicais entre MCs que dinamizam tais eventos. Embora esta agressividade desemboque, em alguns casos, em rivalidades em cenários locais e regionais, de modo geral, acaba por traduzir-se em um meio de sociabilidade através do qual se estabelecem relações afetivas de

3 Não se trata aqui de uma critica aos slams, mas de uma autocrítica à branquitude em sua feição acadêmica, que valoriza as práticas expressivas da afrodiáspora na medida em que estas sirvam a suas pautas político-culturais. Ademais, não se trata de fazer uma caricatura dos slams como um espaço normativo prescrevendo apenas a produção poética de teor social e político, dado a abertura destes eventos para poesias de caráter lírico ou íntimo.

longa duração e redes de trabalho musical, isto é, saídas profissionais para jovens MCs que obtiveram nas batalhas seu principal espaço de desenvolvimento no Rap. Em um circuito de batalhas como o da RMPA, tais relações se encontram em permanente atualização a cada evento, a cada *punchline* e a cada cumprimento trocado entre MCs que, tendo disputado a aprovação do público em um duelo, reconhecem o esforço e o investimento pessoal e financeiro despendido pelo oponente para se fazer presente dia após dia nas multissituadas batalhas da região. Por meio da circulação no maior número possível de batalhas, MCs buscam desenvolver suas habilidades e ter seu talento reconhecido no circuito regional, associando-se ainda, àquelas batalhas em que obtiveram um melhor desempenho.

Faz-se necessária a remissão, neste momento, à relação entre a mobilidade urbana e a configuração de um circuito de batalhas na RMPA por dois motivos: o primeiro, já citado, pois é justamente a extensão da malha do transporte público que subjaz o escopo geográfico deste circuito e, consequentemente, desta pesquisa; e o segundo, dado que boa parte do investimento despendido por MCs para participar das batalhas refere-se aos custos de deslocamento por meio do transporte público. No entanto, recorro novamente às comunicações com Suze em função de terem propiciado a construção do entendimento de que o transporte público não impacta apenas a configuração espacial e a concentração das Batalhas de MCs em determinada região da cidade, isto é, não serve apenas para levar os MCs de batalha em batalha e de volta para suas moradias, mas também tem sido apropriado como um espaço de trabalho através do Rap *freestyle*. Desde 2017, ao menos três coletivos de MCs têm adotado a performance de rotinas interativas com passageiros do transporte público baseadas no jogo de rimas improvisadas como meio de trabalho, dentre os quais destaco o grupo Dos Trilhos Pro Mundo, do qual Suze fez parte. Apresento um pequeno trecho narrativo elaborado em nossas comunicações, de modo a demonstrar a intensidade dos trânsitos efetuados cotidianamente por MCs integrantes de tais grupos e como diversos trajetos urbanos na RMPA são costurados por Batalhas de MCs particularmente localizadas:

> A gente passava o dia todo trabalhando no trem aí chegava tipo, cinco, seis horas já começava... "meu, tá onde?". E aí se colava todo mundo. Hoje é em Novo Hamburgo, hoje é São Leopoldo, hoje é na [Batalha da] Morte hoje é... a gente vai pra Canoas ou vai pra Porto Alegre, tem Batalha do Mercado, tem Batalha da Escadaria, que era uma das mais bombadas, né. Então tipo, era um rolê assim meio que, tipo, eu parei de ir em peça de teatro, que era no mesmo horário. [...] Mas era um vício assim… e a gente usava muito a linha do trem, só que era uma correria. (Suze, comunicação pessoal em 17/07/2021)

Outros sentidos desse "vício" citado por Suze podem ser desvelados através de um episódio ocorrido em interlocuções com Dubaile, também ex-integrante do grupo Dos Trilhos Pro Mundo que trabalha rimando nos ônibus da RMPA e na linha do Trensurb. Tenho adotado como estratégia metodológica, inspirado na "edição dialógica" de Feld (2012), o compartilhamento de diários de campo e demais produções textuais com interlocutores de pesquisa, numa perspectiva de aproximação com a pesquisa participativa, trabalhando de modo a promover o reconhecimento por parte de interlocutores/as de pesquisa de si mesmos como sujeitos de conhecimento (CAMBRIA, 2008). Em uma dessas trocas com Dubaile (comunicação pessoal em 05/07/2021), o MC apontou uma objeção à adoção, de minha parte, do termo "passando o chapéu" para descrever seu trabalho no trem, pontuando que a seu ver tratava-se muito mais de "alegrar o dia das pessoas" que utilizam o trem em seus traslados cotidianos para jornadas de trabalho e/ou estudo. A negociação da representação etnográfica neste caso tornou-se ainda mais complexa quando descobri que Dubaile teve de abandonar os estudos no ensino médio para se concentrar inteiramente no trabalho rimando no trem, de modo a garantir o sustento de sua família, o que poderia facilmente direcionar a interpretação de sua trajetória unicamente para o viés de um jovem preto tentando "sobreviver no inferno".

Penso que ler suas atividades musicais apenas como uma necessidade de sobrevivência e de ganho financeiro excluiria uma faceta que parece ser igualmente importante, revelada pela frase "alegrar o dia das pessoas", que é o caráter lúdico do jogo de rimas transplantado para um contexto não-competitivo (entre MCs), onde se busca cativar o público e transformar a experiência de moradores da região metropolitana do translado para uma jornada de estudo ou

trabalho em uma experiência artística, musical. De fato, esta parece ser a principal estratégia de produção musical da localidade acionada por MCs de batalha na Região Metropolitana de Porto Alegre, isto é, a de ocupar, por meio do jogo de rimas improvisadas, lugares outrora não reconhecidos como propriamente musicais, impregnando-os das sonoridades agressivas gestadas na afrodiáspora da América do Norte ao extremo sul do Brasil. Ao passo que MCs de batalha produzem associações entre localidades particulares e redes de relação construídas em sua intensa circulação pelo espaço urbano da RMPA, este é investido de significado e de afetividade por meio de musicares em trânsito que produzem lugares representativos do Rap e da cultura Hip-Hop onde antes não havia.

Sugiro, ainda, à guisa de conclusão, aproximando-me do pensamento de Feld (2017), que os musicares de MCs de batalha produzem o espaço urbano na medida em que constituem e são constituídos pelos ambientes sonoros que cohabitam entre pares e agências sonoras não-humanas da urbe, reivindicando "espaços acústicos", para falar com e contra a expressão de Schafer (2001), que não estão prontos "aí fora" e nem se limitam à medição da área compreendida pelos decibéis produzidos por dado agente sonoro, mas que se encontram em constante coprodução através da escuta e da produção sonora e, consequentemente, dos afetos imbricados em tais processos. Sugiro, portanto, que podemos começar a pensar a agência de MCs de batalha em ambientes sonoros urbanos por meio das interações que realizam entre si, com o público e com demais fontes sonoras no âmbito do duelo de rimas improvisadas, entendido como o meio por excelência pelo qual agem sobre e, efetivamente, transformam e conformam o espaço urbano em sua dimensão sônica, na fugacidade de cada rima improvisada, de cada grito coletivo de "sangue!" e de cada momento em que a roda soa com as escadarias, praças, e viadutos da cidade.

Referências

ABALOS JUNIOR, José Luis. *Jogando com MC's*: identidade, estilos de vida e performance em uma experiência etnográfica na "Batalha do Mercado". Porto Alegre, 2014. 59f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). IFCH-UFRGS.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e Etnomusicologia. In ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. p. 199-211.

CAMPOS, Felipe Oliveira. *Rap, Cultura e Política*: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec Editora, 2020.

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.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*: Modernity and Double Consciousness. Londres/Nova Iorque: Verso, 1993.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. "*Todos na produção"*: Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil. Porto Alegre, 2015. 266 f. Tese (Doutorado em Música). PPG em Música, UFRGS.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*: as transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

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

Do campo aos projetos: Resultados, metamorfoses e reflexões do "pós-campo" entre musicistas do Jazz e Música Popular Instrumental Brasileira em Porto Alegre.

"GT 1 - A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Bruno Rosa do Nascimento (UFRGS)
contato@classemusical.com.br

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar alguns resultados da pesquisa "Por entre os Sons:": uma etnografia da cena de Música Popular Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre, realizada no período de 2018-2020 e de seus desdobramentos no período de Pandemia Global de COVID-19, com a ampliação das reflexões por atores participantes de uma projeto de entrevistas – Musicando Trajetórias - durante o isolamento social, o que chamei de pós-campo, que culminou na publicação de um artigo denominado "Música em isolamento social: colaborações e reflexões em *lives* como espaço de performance e crítica musical". Entre a metamorfose da cena musical convencional para a cena virtual, o texto propõe uma reflexão sobre como as transformações das estratégias de sobrevivência e agenciamentos inerentes ao fazer musical dos musicistas locais, em curso desde as etnografias dos Festivais Poa Jazz, Distrito Jazz, Jazz a Bordo e "Por entre os sons", se somam a novas competências musicais na medida que a performance corporificada é proibida por decreto durante a pandemia, revelando novas práticas e espaços de observação envolvendo participação e criação de projetos etnomusicológicos.
Palavras-chave: Festivais. Jazz. Música Popular Instrumental Brasileira. Etnomusicologia.

From the field to the projects: Results, metamorphoses and reflections of the "post-field" between jazz musicians and Brazilian Popular Instrumental Music in Porto Alegre.

Abstract: The objective of this work is to present some results of the research "Between the Sounds:": an ethnography of the Brazilian Popular Instrumental Music and Jazz scene in Porto Alegre, carried out in the period 2018-2020 and its consequences in the period of COVID-19 Global Pandemic, with the expansion of reflections by actors participating in an interview project – Musicando Trajetórias – during social isolation, which I called post-field, which culminated in the publication of an article called "Music in social isolation : collaborations and reflections in lives as a space for performance and music criticism". Between the metamorphosis of the conventional music scene to the virtual scene, the text proposes a reflection on how the transformations of survival strategies and agencies inherent in the music making of local musicians, in progress from the ethnographies of Poa Jazz Festivals, Distrito Jazz, Jazz to On board and "Between the sounds" add to new musical skills as the embodied performance is prohibited by decree during the pandemic, revealing new practices and spaces for observation involving participation and creation of ethnomusicological projects.
Keywords: Festivals. Jazz. Brazilian Popular Instrumental Music. Ethnomusicology.

Introdução

Essa produção tem como objetivo apresentar alguns dos resultados e descobertas de minha pesquisa de campo entre os músicos de jazz e música popular instrumental brasileira durante os anos de 2018-2020 como mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Música em Etnomusicologia/musicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A etnografia da performance (SEEGER, 2008) com participações entre "tocar e pesquisar" (WONG, 2008) foi a

metodologia utilizada nas condições de músico participante do Poa Jazz Festival (2018-2019) com a *dixieland* Poa Jazz Band, assim como a observação participante nos festivais Distrito Jazz (2019), Jazz a Bordo (2018) e Por entre os Sons (2019). Como trompetista desse contexto, ao mesmo tempo que procuro estranhar o familiar, desnaturalizar conceitos em um "desafio da proximidade" (VELHO, 2003), vivencio os mesmos dilemas enfrentados por Monson (1996), que por vezes era interpretada como jornalista nos eventos, e Cottrell (2004) que via a metamorfose de sua própria identidade de musicista transitando à de palestrante intelectual em função de sua atividade acadêmica.

Por meio de entrevistas e descrições dos eventos etnografados construímos uma estrutura reflexiva sobre questões importantes para os membros dessa cena musical. Como se deram suas primeiras interações em música? Quais eram os espaços para essa música? Quais são as relações entre as pessoas nesse contexto? Quais são as formas de distribuição e articulação no agenciamento desses musicistas, que se comunicavam cada vez mais pelos meios digitais em grupos de *WhatsApp*, *Facebook, Instagram*? Ao citar as entrevistas como complementares à observação de campo é preciso elencar e agradecer a presença de colaboradores que eram referência para muito dos jovens músicos que apareceram nos Festivais estudados como: Pedrinho Figueiredo (produtor -flautista), Carlos Badia (produtor -guitarra), Júlio Rizzo (trombone), Paulo Moreira (radialista), Juarez Fonseca (crítico musical), Arthur de Faria (pianista), Everson Vargas (contrabaixo), Paulo Dorfman (pianista), Jorginho do trompete, Bruno Mello (produtor), e os jovens Augusto Britto (bandolim) e Mariane Kerber (pianista).

Festivais de Jazz e Música Popular Instrumental Brasileira

Quando finalizei minha dissertação de mestrado "Por entre os Sons:": uma etnografia da cena de Música Popular Instrumental Brasileira e do Jazz em Porto Alegre, meu campo de estudo vinha de um momento de ascensão. Os Festivais que etnografei – Poa Jazz, Jazz a Bordo, Distrito Jazz e Por entre os sons (Unimusica[1] – Cidade Presente) - estavam com suas próximas versões agendadas e em curso quando iniciou a Pandemia Global de COVID-19. Bruno Mello, produtor do que seria o segundo Festival Distrito Jazz havia até mesmo me convidado para uma palestra sobre a cena musical que estava se desenhando como um provável *revival* do jazz em Porto Alegre com uma quantidade considerável de novos músicos e bandas, mesclando-se a geração de músicos que viveram uma hipotética "era de ouro da música instrumental" na década de 1980.

Jovens musicistas de bandas como Kula Jazz, Marmota Jazz, Sexteto Gaúcho, Kiai

[1] O Unimúsica é um dos projetos culturais mais antigos da cidade de Porto Alegre. Criado em 1981 pela Pró-reitora de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem como objetivo divulgar e articular a produção de músicos e pensadores através de séries temáticas anuais. Atualmente com a realização do Departamento de difusão cultural tem se dedicado a temas emergentes da música popular.

Grupo, Sinatra Sessions, Camila Toledo e a Ponte, Trabalhos Espaciais Manuais, Karmã, se mesclavam a músicos experientes como Pedrinho Figueiredo, Paulo Dorfman, Everson Vargas, Jorginho do Trompete, Julio Herrlein, Renato Borghetti, Marcelo Corsetti, Frank Solari representando "sociações"[2] (SIMMEL, 2006) que transitavam não só em diferentes pubs da cidade, mas em palcos de festivais que se somavam na medida que a efervescência da cena musical acontecia em relação a quantidade de projetos culturais em voga. Joseph Hanson Kwabena Nketia enfatiza o pressuposto de que a "institucionalização da música pode possivelmente prover um nexo para abordagens analíticas alternativas acerca de inter-relações funcionais" (CHERNOFF, 1989, p. 15) e os eventos musicais como festivais podem conter dados que podem representar e afetar a configuração de variáveis institucionais bem como níveis de coesão social e divisão do trabalho.

Os Festivais de música funcionavam como molas propulsoras da cena instrumental, uma vez que ofereciam os diferentes capitais (BOURDIEU, 1983) necessários para fortalecimento no jogo desse espaço social[3]. O capital econômico do cachê, o capital cultural do aprendizado em palco de uma linguagem musical, a possibilidade de se tornar referência para alguém e o capital social, proporcionado pela construção de relações, estimulavam o fortalecimento e a aproximação dos músicos e bandas em um contexto por vezes caracterizado pelo individualismo e virtuosidade de uma música especializada. O momento era celebrado por um dos homenageados do Poa Jazz Festival, o jornalista Juarez Fonseca em entrevista:

> Um festival tinha o papel de formar, influenciar os músicos na posição de ouvintes e propiciar encontros que poderiam se converter em trabalhos futuros: 'Esses festivais que eu tô falando eram festivais competitivos [FIC, Excelsior], festivais como Poa Jazz são festivais de músicos, artistas conhecidos convidados'. Segundo o jornalista Juarez Fonseca, recém homenageado pelo 5° POA Jazz Festival, existem dois tipos de festivais: aqueles que são competições, e os eventos de performance, como o POA Jazz Festival. (NASCIMENTO, 2020a, p.40).

Ao diferenciar dois tipos de festivais como a competição e a amostra, o jornalista e crítico musical Juarez Fonseca situa historicamente festivais como FIC[4], Excelsior[5], como importantes no

---

[2] Simmel define "sociação" como um impulso individual com finalidade de "sociedade", ou seja, "tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda realidade histórica como impulso, interesse, finalidade, tendência, condicionamento psíquico e movimento nos indivíduos — tudo o que está presente nele de modo a engendrar ou mediatizar os efeitos sobre os outros, ou a receber esses efeitos dos outros." (SIMMEL, 2006, p. 59).

[3] Convém construir, como reproduzir, o espaço social enquanto espaço estratégico de relacionamento objetivas que determina a forma assumida, eventualmente, pelas interações pela representação concebida pelos envolvidos em tais relações-, ocorre que deve ser superada ou objetivada provisoriamente, ao tratar os fatos sociais como coisas, reagir ou o que mostra: posições sociais que se apresentam ao observador como lugares justapostos, partes extras, em uma ordem estática, formulando uma questão jurídica teórica dos limites entre os grupos que os ocupam, são inseparavelmente localizações estratégicas, lugares para defender e conquistar em um campo de ação. (BOURDIEU, 2006, p. 229)

[4] Festival Internacional da canção realizado no Rio de Janeiro entre 1966 e 1972, concurso transmitido pela TV Rio e TV Globo, com vencedores da etapa nacional, respectivamente: Saveiros - Dori Caymmi e Nelson Motta (1966), Margarida - Guttemberg Guarabyra (1967), Sabiá - Tom Jobim e Chico Buarque (1968), Cantiga por Luciana - Edmundo Souto e Paulinho Tapajós (1969), BR-3 - Antônio Adolfo e Tibério Gaspar (1970), Kyrie - Paulinho Soares e Marcelo Silva (1971), Fio Maravilha - Jorge Bem (1972).

[5] O Festival de Música Popular Brasileira foi um concurso anual de canções originais e inéditas realizado entre

cenário da música brasileira por revelar grandes referências como Elis Regina, mas também causar um efeito replicador em Porto Alegre que segundo o pianista Paulo Dorfman também possuíam suas próprias iniciativas locais:

> Eu era guri, mas eu via os Festivais, Elis Regina, o pessoal lá e tal. E ai, a faculdade de arquitetura onde meu irmão começou a dar aula, ele e outros colegas fizeram aqui na arquitetura da UFRGS um festival de compositores, eu não entrei como compositor, mas eu entrei como músico, me convidaram, ah vai tocar piano, foi a primeira luz assim que acendeu [...] Ai comecei a compor, claro eu queria imitar ou o Tom Jobim, ou o Edu Lobo, o Chico, comecei a compor de leve, umas canções e ai eu participei de vários festivais [...] e ai eu vi que festival era um lugar onde eu podia me apresentar, compor uma música, escrever, mas também tinha sempre os convites pra baile, mas ai nos festivais eu vi que dava esse lance de instrumental. (DORFMAN, entrevista em 29/03/2019)

Eram os primeiros passos do pianista Paulo Dorfman, importante professor da cena musical que se não ensinou muitos músicos atuais, foi professor do professor de algum músico dessa cena musical. Seu parceiro saxofonista há mais de 30 anos, Pedrinho Figueiredo, igualmente salienta a importância do Festival Califórnia da Canção em sua trajetória, assim como a vinda de músicos de fora do Brasil em convênios com instituições da época, como relata em entrevista:

> A entrada do disco do El trio, Lito Vitale, Bernardo Bará, Lucho Gonzalez que chega aqui com um time de músicos e isso também revoluciona a música que se faz aqui [sul] é um troço, aquilo ali vira a cabeça de todo mundo. Porque se abre uma janela de uma outra relação com a música tradicional assim sabe, do chamamé, o cara faz uma gravação de Mercedita, e aí ele grava só coisas tradicionais, só que de um jeito maravilhoso. E as pessoas começam a se dar conta que o tratamento que argentinos e uruguaios estão dando com a música folclórica é muito mais contemporâneo, na verdade nós não conseguimos fazer isso aí, mas na música instrumental nós fizemos com o Borghetti. (FIGUEIREDO, entrevista em 22/02/2019).

A performance no Free Jazz Festival (1985) "vira" a cabeça dos "cabeludos de bombacha", expressão utilizada por Pedrinho para a turma que Renato Borghetti e seus colegas músicos estavam formando no Centro de Tradicionalismo Gaúcho [CTG], e a música folclórica passa a ter um novo tratamento estético com uma característica de inovação, recriação e um diálogo intenso com outras tradições. Com uma música "cosmopolitista" (FELD, 2012), e de fronteiras estéticas borradas com a *world music*, incentivei um debate entre os músicos sobre o que seria esse jazz em relação ao conceito de Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB). Para Piedade (2003) essa música seria um subgênero da música popular brasileira, caracterizada tanto pelo cunho erudito da música instrumental quanto popular em relação a aspectos ligados à formação instrumental, repertórios e sonoridades que têm a "recriação" como principal característica de sua produção e que segundo Cirino (2009, p. 19), representam "as próprias tensões presentes na sociedade brasileira [...]

1965-1969, que em sua primeira edição foi sediado pelo auditório da TV Excelsior em São Paulo, precedido por mais 4 festivais na TV Record. As últimas edições foram caracterizadas por canções de protesto e pelo fenômeno da tropicália, por consequência ao período da ditadura brasileira entre 1964 e 1985.

a noção de Brasil 'não-monolítico', de um Brasil contraditório e plural". Em campo, falar sobre música com os colaboradores era uma forma de compreender as concepções deles sobre a cena musical e como cada um entendia os problemas e dilemas desse contexto. Como cada colaborador possui seus próprios conceitos para essa música encontrada nos palcos de Festivais de Jazz, procurei mediar esse debate entre MPIB e jazz em Porto Alegre e obtivemos diferentes respostas:

> Jazz para mim sempre significou liberdade, liberdade de expressão né. Tu pegas o Renato Borghetti, o Renato Borghetti se expressa através da gaita ponto. O John McLaughlin guitarrista inglês, se expressa através da guitarra dele, o John Coltrane ele se expressava pelo sax tenor pelo sax soprano. É uma linguagem de uma música de livre expressão, seja isso um chamamé, seja isso free jazz né, eu acho que o conceito 'jazz' é esse, é uma música que permite a liberdade de expressão seja qual for o gênero do texto usado né. O Hermeto Pascoal faz Jazz tocando Baião tocando Maracatu os grupos aqui O Quinteto Canjerana, por exemplo, faz uma música de extração regional e instrumental. (MOREIRA, entrevista em 24/07/2019).

As respostas discorrem entre o jazz e essa música popular instrumental que pode ser brasileira, britânica, ou de qualquer nacionalidade e que por vezes se utilizam dos rótulos do jazz e até mesmo da *world music* para encontrar seus palcos, mas que segundo Carvin:

> So there are all kinds of cakes. But they're all cakes. A symphony is to me a plain cake. But a lot of people like plain cake.... Upside-down cake with brown sugar, now that's improvisation.... You cook it upside down but you eat it right side up. Now that's improvisation.... But it's still a cake. It's all music.... That's one thing that really pisses me off [parody of pretentious tone of voice]-"Well, this is more of a jazz; well, this is more of a rhythm and blues." No, it's music. That's what it is. "Well, this is more of a Beethoven; well, this is more of a Ravi Shankar type of ..." No. It's music. And that's all it. (Carvin 1992 in MONSON, 1996)[6].

Para Paulo Dorfman a presença da improvisação não caracteriza ser jazz, "se assim fosse, Bach seria um jazzista" complementa o pianista e professor. Monson (1996) capta na fala do baterista Michael Carvil, a problematização de um rótulo específico [jazz] em detrimento da combinação de diferentes estilos musicais na busca por uma nova versão pessoal (CIRINO, 2009). Dentro desse contexto de pesquisa encontramos dilemas da profissão musical como o "estigma social" (COTTRELL, 2004), uma posição de "outsider" (BECKER, 2009), sendo considerado um desviante pelo tipo de trabalho (músicos de casa noturna) até mesmo pela família, questões raciais, contestações acerca do espaço feminino nos contextos dessa música instrumental e resistências culturais a determinadas tradições musicais.

Os espaços de performance, como bares, festivais, mas principalmente a escuta de

[6] Portanto, existem todos os tipos de bolos. Mas são todos bolos. Uma sinfonia é para mim um bolo simples. Mas muitas pessoas gostam de bolo simples ... Bolo de cabeça para baixo com açúcar mascavo, agora isso é improvisação ... Você cozinha de cabeça para baixo, mas você come de lado para cima. Agora isso é improvisação ... Mas ainda é um bolo. É tudo música ... Isso é algo que realmente me irrita [paródia de tom de voz pretensioso] - "Bem, isso é mais um jazz; bem, isso é mais um Rhythm and blues". Não, é música. É isso que é. "Bem, isso é mais um Beethoven; bem, isso é mais um tipo de Ravi Shankar ..." Não. É música. E é só isso. (MONSON, 1996)

referências sonoras por meio de discos, mp3, e recentemente o *streaming* se tornam ambientes de aquisição de capital cultural, verdadeiras bibliotecas de referências sonoras a se adquirir para incorporar e se transformar em seu próprio fazer musical. Os contextos familiar e social são muito importantes para esses instrumentistas, uma vez que por falta de um ambiente de aprendizado formal ou institucional, como um conservatório de música popular ou uma escola específica, as experiências de aquisição de conhecimento se baseiam nas "vivências musicais", nos eventos, iniciativas isoladas como workshops, assim como a parceria com outros músicos como verdadeiros mentores particulares. Para os músicos que vivenciaram o período de 1980 isso representa um grande problema educacional no contexto de Porto Alegre que só foi corrigido com a implementação do curso de Bacharelado em Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2012. Como consta em minha dissertação (NASCIMENTO, 2020a, p. 111), as palavras de Everson Vargas e Carlos Badia traduzem esse sentimento:

> Quando eu comecei a tocar, a falta de material pra estudar, não tinha nada, tinha de música clássica assim, harmonia, porque eu estudei ali na UFRGS né. Mas de Música Popular não existia nada, começou a aparecer nos anos 80, [isso não é daqui] isso é uma coisa que mesmo em São Paulo, do Brasil não tinha, no Rio até tinha, porque alguns foram pros Estados Unidos, foram na Berklee, tiveram acesso, mas não eram muitos. (VARGAS, entrevista em 17/07/2019).

> Isso 83-85, naquela época não existia bibliografia decente de educação musical no Brasil, não havia escolas decentes, professores, a UFRGS era um gueto da música erudita que ela separava música boa entre, música erudita e o resto, alguns ainda continuam assim né, mas já abriu muito [risos], mas antes era pior, só pra te dizer que antes era 10 mil vezes pior. (BADIA, entrevista em 21/01/2019).

Apesar de o curso abranger disciplinas de cunho etnomusicológico como Encontro de Saberes, Músicas Tradicionais do Brasil, Músicas do Mundo, Tópicos em Música Popular, e possuir pesquisador@s importantes da área em seu quadro docente, uma pergunta segue ecoando entre os corredores da universidade, um questionamento que hoje encontra espaço para o debate em sala de aula da própria universidade: "Por que eu preciso cantar ária barroca para dar aula em escola?". Sobre as possibilidades da época [década de 1980], Leonardo Francisco de Freitas, o premiado baterista Kiko Freitas, conta em live para Pearl Brasil (2020) sobre sua decisão de entrar no conservatório de música Pablo Konlós para se especializar na música, sua descoberta da escrita musical e seu intuito em utilizar aquele conhecimento na bateria:

> Eu olhava aquelas modern drummer's velhas que eu adquirira no sebo e via aquelas figuras que tava estudando lá [na escola da OSPA], aplicadas ali [...] Professor eu queria ver isso aqui, ele dizia: 'não isso não é instrumento, vamos deixar claro em primeiro lugar o que que é música, isso aqui não é música' Só que ele tava ofendendo meus ídolos [Art Blakey, Elvin, Nenê] [...] Aí eu desencantei com a orquestra e com a escola (KIKO FREITAS, Live Pearl Brasil, 24 mai. 2020).

Quando assisti a *live* da Pearl Brasil, como etonomusicólogo formado, encontrei muitas

das questões que estavam presentes nas entrevistas dos colaboradores de pesquisa. A relação familiar entre ser ou não ser musicista, as estruturas de um "habitus"[7] de pré-disposições de um estudo sério da música em conservatório [que dominam a música popular] e as dificuldades de se estabelecer em uma cena local tocando em pubs e bares são alguns dos traumas vividos nesse contexto. Naquele momento eu senti que realmente consegui escrever pelo menos algumas das tensões até mesmo estruturais da época e que era preciso entender como aquele espaço [uma *live de Youtube*] também poderia ser tão revelador quanto minhas próprias entrevistas e observações de campo.

A metamorfose do(s) contexto(s) de pesquisa

Em maio de 2020 iniciei o que chamei de "diário pandêmico", espaço em que reuni notícias, leituras e discussões de um grupo de *WhatsApp* chamado "Divulga Gig" que durante minha pesquisa de mestrado tinha o objetivo de divulgar os trabalhos dos músicos em uma rede de 250 artistas da cena ali conectados. O agenciamento nas redes sociais já havia sido descrito em minha produção de mestrado por meio de conceitos como *gatewatcher* (BRUNS, 2005), um termo da comunicação que caracteriza o jornalismo cidadão em que os atores da cena atuam na posição de curadores da informação, expandindo para seus pares descentralizando os eventos que na mídia tradicional eram de responsabilidade do *gatekeeper* (BRUNS, 2005), o editor de jornal que tinha o controle do que iria para a mídia de massa. Com todas transformações ocorridas nos anos de isolamento social, em que os músicos por decreto[8] não poderiam mais atuar em bares e eventos, essas articulações tecnológicas se tornaram o único meio de performance possível, e uma grande diversidade de reações ao isolamento começaram a surgir em diferentes contextos das redes virtuais.

Assim como nos trabalhos de Nooshing (2018), revelador do espaço virtual como "resistência cultural do canto iraniano feminino", e Miller (2012), envolvendo "construções identitárias por meio de estereótipos virtuais", os escritos finais de minha pesquisa anteciparam essas "resistências e convergências nas mídias sociais" dos instrumentistas de Porto Alegre (NASCIMENTO, 2020a) que por força da pandemia se expandiram após o término do mestrado. A

[7] A estrutura que organiza como práticas e a percepção das práticas, ou o hábito também é estruturada: o princípio da divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social, por sua vez, ou o produto da incorporação da divisão em classes sociais[...] O mesmo é dizer que, quando exibido habitualmente, ele encontra-se inevitavelmente inscrito em toda a estrutura do sistema de condições reais, como ela realiza uma experiência de uma condição que ocupa as seguintes posições nessa estrutura: opostas mais fundamentais da estrutura das condições - alto / baixo, rico / pobre, etc.[...] Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos do habitus, percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do habitus, tornam-se sistemas de sinais socialmente perigosos - como "distintos", "vulgares", etc. dos hábitos básicos da alquimia que transformam uma distribuição de capital, um balanço de uma relação de forças, um sistema de diferenças percebidas, propriedades distintivas ou seja, uma distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva. (BOURDIEU, 2006, p. 164)

[8] Decreto municipal 20.516 de 20 de março de 2020 que proíbe o funcionamento de padarias, restaurantes, lancherias e bares em Porto Alegre por 30 dias. (NASCIMENTO, 2020b)

netnografia (KOZINETS, 2010), "pesquisa de campo virtual" com observações em diferentes campos de estudo, eventos e discussões realizadas no *Youtube, Instagram e Facebook*, se tornou a principal metodologia aliada às relações que construí durante os anos 2018-2020.

Pesquisas em "comunidades de prática musical online" (WALDRON, 2018) e as experiências de Prouty (2012), etnomusicólogo que buscou "entender como a experiência dos usuários reflete os processos de formação da comunidade e construções de conhecimento" (PROUTY, 2012, p.117) em espaços como *Youtube, Facebook, wikipedia e All about Jazz,* ajudaram nas construções dos desdobramentos da pesquisa e no entendimento do fenômeno que estava diante de mim e que publiquei no periódico Música Popular em Revista v.7 (2020).

A live como aponto no artigo *Música em isolamento social: colaborações e reflexões em lives como espaço de performance e crítica musical* (2020b) também se tornou um espaço de alerta aos problemas dos musicistas. O que eu considero como uma "primeira onda", usando a metáfora das diferentes ondas de internações hospitalares impostas pela COVID-19, a "enxurrada de lives" possibilitou muitos atores dessa cena o falar/pensar sobre música em um processo de musicar [9]. A precariedade de conhecimentos e equipamentos para a performance sonora virtual, a necessidade de se manter em algum contato com o público e por vezes o ímpeto psicológico pelo desabafo tornou o discurso "além da música em si", uma ferramenta importante nesse período de dificuldade. Dentro desse contexto criei um projeto inspirado na experiência Músicas do Mundo"[10] como desdobramento de minha pesquisa chamado *Musicando Trajetórias* (2020), um programa de entrevistas que possuía o objetivo de distribuir a MPIB, acessar e conectar diferentes redes de sujeitos desse contexto tão plural e, principalmente trazer por suas próprias vozes, não só relatos, mas histórias de vida, tensões dos contextos e novos desafios da pandemia em *lives* que eram distribuídas no *Youtube e Facebook,* como descrito por mim em Música em isolamento Social:

> O programa [Musicando Trajetórias], que encerrou sua primeira temporada com seis episódios, tem como objetivo estimular a reflexão da situação atual dos músicos e atores da cena da música instrumental de Porto Alegre e expôs questões como a posição feminina na música instrumental (DULCE, 02 out. 2020), a canonização do ensino de instrumentos como violino (KARAM, 25 set. 2020), assim como discutir os trânsitos e relações em diferentes mundos musicais (LEÃES, 28 ago. 2020). (NASCIMENTO, 2020b, p. 5)

Em sua primeira edição (2020)[11] o *Musicando Trajetórias* contou com as entrevistas de Matheus Kleber (acordeom), Felipe Karam (violino), Luciano Leães (piano), Caetano Maschio

[9] O termo musicar, derivado de "musiking" (SMALL, 1998), relaciona exatamente a performance de música como uma forma de musicar, envolvendo não somente o tocar, mas falar sobre música, ouvir, fazer um download, organizar um show englobando múltiplos engajamentos musicais.

[10] Programa radiofônico com produção do ETNOMUS UFRGS/Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina, coordenação do prof. Dr. Reginaldo Gil. Disponível em: segunda feira, as 20h30min,1080nAM, e Acesso em mar de 2020.

[11] Disponível em < https://www.youtube.com/musicandotrajetorias> Acesso em 16.

(bandolim), Márcio Fulber (acordeom, *washboard*) e Bibiana Dulce (voz) com o auxílio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC – RS). Dentre as preocupações envolvidas nas entrevistas, gravadas com o aplicativo Zoom, estavam primeiramente as questões éticas e de preservação do entrevistado, uma vez que nem todos assuntos poderiam sair da nossa conferência ao público, mas também como fazer essa edição de um programa de aproximadamente 1 hora com equipamento de qualidade inferior. Na segunda temporada, entre maio e julho de 2021, conversamos com Dejeane Arrué (trombone), Marcelo Vás (piano), Julia Pezzi (contrabaixo), Marcelo Corsetti (guitarra), Camila Orsatto (voz e piano) e Térence Veras (guitarra) com tópicos que variavam desde a formação musical em família, o viver a cidade por meio da música, a problematização do não-espaço feminino no contexto da música instrumental até o papel dos projetos em tempos de pandemia. O programa nesse momento se tornou parte de um Projeto Cultural denominado Cultura Online! Pesquisa e Educação Musical[12], financiado pela Lei Aldir Blanc por meio do Edital Criação e Formação – Diversidade das Culturas, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura em parceria com a Fundação Marcopolo com recursos oriundos da Lei nº 14.017/2020. Esse projeto tinha como objetivo estabelecer um "espaço virtual" de instrução, liberdade criativa, fruição, fomento e distribuição de produções artísticas textuais (posts e artigos), audiovisuais (entrevistas) e educacionais (aulas de música) com base na música popular instrumental brasileira (MPIB), possibilitando à sociedade riograndense o contato com artistas da "cena local" para o aprendizado de instrumento de forma gratuita, assim como acesso e conhecimento da própria arte de forma descolonizada. O que eu considero parte da "terceira onda" de agenciamentos durante a pandemia, "a batalha dos projetos culturais", é motivada pelas políticas de auxílio e fomento à cultura promovidas de forma emergencial como a Lei Aldir Blanc[13] e se caracteriza pela necessidade dos músicos à escrita de propostas a serem aprovadas pelas esferas estadual e municipal.

Conclusão

Os últimos quatro anos (2018-2021) que envolveram o meu campo e o pós-campo entre musicistas instrumentistas do jazz e música popular foram marcados por mudanças profundas na cena musical, nas metodologias comumente empregadas na pesquisa e nos modos de vida de todos nós. Não foi somente o emprego de máscaras, o número de mortes, de absurdas informações e políticas públicas, mas o despertar à virtualidade como uma competência viável e também a rendição ao cansaço das telas, das escolhas entre o ruim e o pior. Concordo com Peirano (2014) quando intitula o artigo "etnografia não é um método" para elucidar que ela por vezes não tem o momento certo de iniciar ou acabar. Lembro como se fosse hoje, eu sentado em frente à mesa da cozinha escrevendo as

[12] Disponível em < https://classemusical.com.br/> Acesso em 16. Ago
[13] Art. 1º Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19.

conclusões de pesquisa quando foi anunciado o primeiro caso de COVID-19 em Campo Bom -RS. Eu não poderia encerrar ali.

Observei em meu isolamento essas diversas ondas de internações por COVID-19 e ao mesmo tempo em que sentia o medo por mim e meus familiares, escrevia em diário as diferentes ondas de sofrimento dos meus pares em suas tentativas de sobreviver a essas privações. Primeiro vieram as lives, os podcasts, depois uma onda de cursos digitais de tudo quanto era instrumento e, por fim, a necessidade da escrita de projetos e suas contrapartidas que surgiram com essas iniciativas de políticas emergenciais da Aldir Blanc. Uma "cena musical" (BENNET, 2016) que antes se baseava nesse circuito de pubs e festivais agora se transportava para redes de *Facebook*, canais no *Youtube,* alimentando uma série de bate papos que revelam não só tensões, mas evidenciam relações de poder entre os que têm a condição de performatizar nesse palco virtual e os que não têm, expondo o aumento da desigualdade social que precisará ser sanada por ações práticas.

Meu pós-campo revelou que agora é a hora da ação, da empatia, de compreender e, acima de tudo, refletir sobre qual é a melhor estratégia para reconstruir o campo, a cena, a esperança das famílias, comunidades em direção a nós mesmos em harmonia com a natureza e o nosso ambiente para não precisarmos passar por tal privação de nossos fazeres novamente.

Referências

BADIA, Carlos. *Entrevista de Bruno Nascimento em* 21/01/2019. Gravação em áudio. Viamão. Rio Grande do Sul.

BECKER, Howard S. Outsiders. Estudos *de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1963].

BENNETT, A.; PETERSON, R.A.(Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual.* University of Vanderbilt Press, Nashville, TN. 2004.

BENNETT, Andy; ROGERS, Ian. *Popular music scenes and cultural memory*. Springer, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production,* or: The economic world reversed. Poetics, v. 12, n. 4-5, p. 311-356, 1983.

_____. *A distinção*. São Paulo: Zouk, 2006.

BRUNS, Axel. *Gatewatching: Collaborative Online News Production*. New York: Peter Lang. 2005.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2009.ANABLUME Editora. São Paulo. 2009.

_____. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2005.

CHERNOFF, J. M. *The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation.* In: DjeDje, Jacqueline (ed.) African musicology: current trends. Los Angeles, Univ. of California Press. 1989. Vol. 1. p. 59-92.

COTTRELL, Stephen. *Professional Music-making in London: Ethnography and Experience:* Hampshire: Ashgate Press. 2004

DORFMAN, Paulo. *Entrevista de Bruno Nascimento* em 29/03/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

DULCE, Bibiana. *Musicando Trajetórias*. [Entrevista no Youtube]. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CnFy3aqa_iE>. Acesso: 18 ago. 2021.

FELD, Steven. *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham, Duke University Press, 2012.

FIGUEIREDO, Pedro. *Entrevista de Bruno Nascimento* em 22/02/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

FONSECA, Juarez. *Entrevista de Bruno Nascimento* em 13/11/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

FREITAS, Kiko. *Pearl TV - Beat Show.* [Live no Youtube – Pearl Brasi]. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCThKUGjVIw&t=1734s>. Acesso: 08 ago. 2021.

KARAM, Felipe. *Musicando Trajetórias*. [Entrevista no Youtube]. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GAV_ZkgtOF0&t=837s>. Acesso em: 15 nov. 2020.

KOZINETS, Robert, *Netnography: doing ethnographic research online*. Sage, 2010.

LEÃES, Luciano. *Musicando Trajetórias*. [Entrevista no Youtube]. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=345vcpCC5oQ&t=45s>. Acesso em: 08 ago. 2021.

MILLER, Kiri. *Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance* (Oxford Music/Media Series). Oxford University Press, 2012.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

MOREIRA, Paulo. *Entrevista de Bruno Nascimento* em 24/07/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

NASCIMENTO, B. R. D. " *Por entre os sons": uma etnografia da cena de música popular instrumental brasileira e do jazz em Porto Alegre*. 2020a

_____. *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. DOI: 10.20396/muspop.v7i00.14282.
Disponível em:<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14282>. Acesso em: 18 ago. 2021.

NOOSHIN, Laudan. "*Our Angel of Salvation": Toward an Understanding of Iranian Cyberspace as an Alternative Sphere of Musical Sociality*. Ethnomusicology, v. 62, n. 3, p. 341-374, 2018.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes antropológicos, n. 42, p. 377-391, 2014.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. "*Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities*. In: Jazz Planet, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississipi, pp. 41-58, 2003.

PROUTY, Ken. *Knowing jazz: Community, pedagogy, and canon in the information age*. Univ. Press of Mississippi, 2012.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo, São Paulo. n. 17, p. 237-260, 2008 (online).

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

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

VARGAS, Everson. *Entrevista de Bruno Nascimento* em 17/07/2019. Gravação em áudio. Porto Alegre. Rio Grande do Sul.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

_____. *Desafio da proximidade*: In VELHO, G e KUSCHNIR, K (orgs.) Pesquisas Urbanas. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WALDRON, Janice. *Online music communities and social media*. Oxford handbook of community music, p. 109-130, 2018.

WONG, Debora. *Moving. In*: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. (2 ed.) Oxford University Press, 2008, p. 76- 89.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

HISTÓRIA E ETNOMUSICOLOGIA NO HEAVY METAL BRASILEIRO: ENTRE O ÉPICO EUROPEU E O ÉTNICO AFRO-INDÍGENA-BRASÍLICO LOCAL NO "HOLY LAND" E NO "RITUAL", ÁLBUNS DE ANGRA E SHAMAN.

GT 1 "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Aluísio Brandão[1] (PPGMU/UFU – Programa de Pós Graduação em Música - da UFU – Universidade Federal de Uberlândia/MG)
aluisiobrandao@yahoo.com.br

Resumo: Durante início dos anos "90" e na primeira década dos anos 2000 surgem, no Brasil, duas bandas de Heavy Metal brasileiro: o "Angra" (1992-2021) e o "Shaman" (2001-2021). Nascidas em São Paulo (SP) sendo a segunda formada por integrantes dissidentes da primeira, ambas, integraram em suas composições o rock (hard rock, heavy metal, speed metal com ritmos e sonoridades brasileiras, regionais e étnicas, tais como o baião, o samba e a música indígena, articulando-os à música erudita). Estas bandas ocuparam (e ocupam) significativamente a cena local paulistana, o *mainstream* nacional e, também, do público de rock internacional: com ênfase no heavy metal. O presente trabalho pretende realizar uma análise histórica e etnomusicológica sobre as possibilidades de uso de canções e do exame do processo criativo de dois álbuns conceituais Holy Land (lançado em 1996 pelo Angra) e Ritual (do Shaman, em 2002) tratando-os como fontes documentais e ainda como recurso didático pedagógico para a pesquisa em música e etnomusicologia e para o ensino de História. Como referências para a análise utilizamos as reflexões téoricas sobre música e a localidade de Arjun Appadurai e Cristopher Small e as análises do trabalho historiográfico sobre as origens da musicologia e da etnomusicologia engendrado na tese de doutoramento, em História Social, de Silvano Baia, quando o mesmo identifica e situa parte do debate acadêmico sobre as origens e desenvolvimento da etnomusicologia, da música popular e da musicologia.
Palavras-chave: etnomusicologia, Angra, Shaman, heavy-metal, rock brasileiro

HISTORY AND ETHONOMUSICOLOGY IN BRAZILIAN HEAVY METAL: BETWEEN THE EUROPEAN EPIC AND THE BRAZILIAN-AFRO-INDIGENOUS ETHNIC IN "HOLY LAND" AND IN "RITUAL", ANGRA AND SHAMAN ALBUMS.

Abstract: During the beginning of the "90s" and in the first decade of the 2000s, two Brazilian Heavy Metal bands appeared in Brazil: "Angra" (1992-2021) and "Shaman" (2001-2021). Born in São Paulo (SP) being a second formed by dissident members of the first, both integrated rock in their compositions (hard rock, heavy metal, speed metal with Brazilian, regional and ethnic rhythms and sounds, such as baião, o samba and indigenous music, linking them to classical music). These bands occupied (and occupied) complementing the national mainstream scene and, also, the international rock audience: with an emphasis on heavy metal. The present work intends to carry out a historical and ethnomusicological analysis on the possibilities of using songs and examining the creative process of two concept albums Terra Santa (released in 1996 by Angra) and Ritual (by Shaman, in 2002) treating them as sources documentary and also as a pedagogical didactic resource for research in music and ethnomusicology and for the teaching of History. As references for an analysis we use the theoretical reflections on music and locality of Arjun Appadurai and Cristopher Small and the analysis of the historiographical work on the origins of musicology and ethnomusicology engendered in the doctoral thesis, in Social History, by Silvano Baia, when the even identifies and situation part of the academic debate about the origins and development of ethnomusicology, popular music and musicology.
Keywords: ethnomusicology, Angra, Shaman, heavy-metal, Brazilian-rock

[1] É aluno do Mestrado do PPGMU/UFU – Programa de Pós Graduação em Música - da UFU – Universidade Federal de Uberlândia/MG.

Introdução

Durante o início dos anos "90" e na primeira década dos anos 2000 surgem, no Brasil, duas bandas de Heavy Metal brasileiro: o "Angra" (1992-2021) e o "Shaman" (2001-2021). Nascidas em São Paulo (SP) sendo a segunda formada por integrantes dissidentes da primeira, ambas, integraram em suas composições o rock (hard rock, heavy metal melódico, speed metal com ritmos e sonoridades brasileiras, regionais e étnicas, tais como o baião, o samba, e a música indígena, articulando-os à música erudita). Estas bandas ocuparam (e ocupam) significativamente a cena do mainstream nacional e, também, do público de rock internacional: com ênfase no heavy metal. O presente trabalho pretende realizar, em um estudo de caso, uma análise histórica e etnomusicológica sobre as possibilidades de uso de canções e do exame do processo criativo de dois álbuns conceituais Holy Land (lançado em 1996 pelo Angra) e Ritual (do Shaman, em 2002) tratando-os como fontes documentais e ainda como recurso didático-pedagógico para a pesquisa em música e etnomusicologia e para o ensino de História. Para isso, como ponto reflexão teórica para a realização deste escolheu-se pensarmos nos procedimentos de análise e caminhos sugeridos por Cristopher Small sobretudo no que se refere à experiência da escuta que se realizará na apresentação do trabalho no GT2 por Arjun Appaduraij3 e também análise do trabalho historiográfico sobre as origens da musicologia e da etnomusicologia engendrado na tese de doutoramento, em História Social, de Silvano Baia, onde o autor identifica e situa parte do debate acadêmico sobre as origens e desenvolvimento da etnomusicologia, da música popular e da musicologia. De encontro com as perspectivas dialógicas entre a história e as novas musicologias identificaremos as contribuições metodológicas dos

[2] O autor considera fundamental à percepção da música além do objeto musical, mas ainda no universo criado a partir da escuta coletiva entre amigos e membros de um coletivo. Até mesmo a promoção de um evento. Neste sentido resgatamos conforme a perspectiva do autor, em nosso trabalho, relatos dos integrantes refletindo sobre as influências da música erudita europeia e das influências da música brasileira e internacional na composição do grupo Angra. Dois momentos fundamentais relacionados diretamente as percepções de Small e à produção musical de André Matos na localidade de São Paulo ocorreram após a morte de André. A partir do pedido da comunidade de fãs elaborado virtual (por meio de petição em redes sociais) e ainda da ação de músicos integrantes do Angra e do Shaman junto ao poder público da capital paulista o ex-prefeito Bruno Covas e vereadores da câmara municipal de São Paulo estabeleceram a data 08/06/2019 - data de óbito de André – como o dia do Metal em São Paulo ("Dia Municipal do Metal"). O anúncio foi formalmente realizado no dia em que se realizou um show em homenagem: tributo à memória de André Matos. A partir de então o diretor Anderson Bellini iniciou a produção e criação do documentário biográfico ("André Matos – Maestro do Rock") sobre a vida e obra musical do autor. A exibição da primeira, de quatro partes, foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo por meio de financiamento coletivo e reforça ainda a presença e a divulgação do legado de suas composições agremiando público-paulistano e não-paulistano junto à cena do metal e da música étnica, sinfônica (entre banda e orquestra) aos fãs e músicos (SMALL, 1998).

3 Os estudos do autor sobre a música e suas relações com a localidade consideram que a experiência das sonoridades e do musicar urbano traz os indícios do real vivido pelas sociedades humanas e revê-la no cotidiano suas sociabilidades, suas maneiras de fazer e do pensar na dimensão do religioso, do social, do econômico no eventual-casual (APPADURAI, 1996).

pesquisadores José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano para a interpretação da canção e das questões que envolvem os procedimentos em pesquisa desse objeto. Estas contribuições teóricas e metodológicas desses pesquisadores foram fundamentais para a percepção e interpretação, na identificação das capacidades e usos do documento canção.

Angra & Shaman: metal melódico conectando a música erudita à sonoridades étnicas e à música brasileira

A banda Angra foi formada em São Paulo no início da década de 90 tendo como integrantes os músicos Rafael Bittencourt (guitarrista), André Mattos (vocalista, pianista e tecladista), Kiko Loureiro (guitarrista), Luis Mariutti (baixista) e Ricardo Confessori (baterista). Além desses outros integrantes (André Linhares e Marco Antunes) passaram pela banda antes que esta formação se mantivesse efetivamente na gravação dos álbuns do grupo. Dentre as vertentes do rock ´n roll o Angra aproximou-se e caracterizou-se musicalmente com o Hard Rock e mais precisamente com o Heavy Metal melódico[4]. Ainda que as canções, álbuns e composições sejam quase que exclusivamente no idioma inglês a banda insere, em seu repertório, sonoridades, instrumentos e referências da música brasileira, indígena e africana e à música erudita ocidental tendo ainda canções em português e inglês integral ou parcialmente.[5] Entre os trabalhos musicais produzidos do grupo, reconhecidos na cena nacional e internacional, têm-se o álbum conceitual "Holy Land" lançado em 1996. Neste segundo album, do Angra, a banda reuniu diferentes sonoridades ligados à música étnica latino-americana aliado à estética europeia e a música orquestrada. Há desde a citação de Palestrina na primeira faixa do álbum até o depoimento de um indígena sobre práticas xamanistas.

[4] Há outras variantes possível para catalogar a banda tal qual speed metal, metal sinfônico, hard rock melódico, metal progressivo. Após a álbum Holy Land parte dos fãs e da crítica envolvida nesse segmento chegaram a utilizar os termos "olodum metal", "axé metal", "baião metal", "samba metal", "metal tupy", "folk metal", "tribal metal" em referências ao intercâmbio e as composições que incorporavam os ritmos, instrumentos da música brasileira, nordestina, indígena e ritmos afro-americanos. Na entrevista do making off de produção álbum Holy Land Rafael Bittencourt (guitarrista) e membro fundador da banda utiliza-se do termo "folclore" e "música latina" para posicionar as influências do Angra como veremos ao discutirmos a questão da identidade híbrida do repertório da banda.
5André Mattos e Rafael Bittencourt eram estudantes graduação no curso de Música da Faculdade Santa Marcelina em São Paulo quando se aproximaram para a formação do Angra. Em diversas entrevistas e depoimentos sobre a história da banda ambos revelaram o desejo desta mistura (rock e elementos da música brasileira) algo que se efetivou e se repetiu em cada disco da banda e posteriormente na formação do Shaman – grupo formado por integrantes dissidentes do Angra – e na carreira solo de André Mattos e em sua carreira como maestro, pianista e cantor lírico.



(Capa do Álbum Holy Land e foto de divulgação do álbum) Fonte: www.angra.net

Especificamente o álbum propõe ampliar esta associação, do heavy metal com a música erudita e com elementos da música brasileira: seja pelas letras das canções e no enredo discursivo seja na construção melódica, harmônica, rítmica das canções do álbum. Esta associação entre rock ´n roll e música brasileira já havia acontecido desde o primeiro álbum da banda, intitulado "Angels Cry", na canção "Never Understand" como afirma o pesquisador João Vitor de Carvalho Madureira autor do trabalho "O conceito de ´Terra Sagrada` no disco ´Holy Land` da banda Angra:

> O Angels Cry apresentou ao mundo quase tudo aquilo que André e Rafael propuseram quando formaram a banda: uma mistura de heavy metal e música erudita, ainda deixando a desejar a presença marcante da Música Brasileira, traço que, neste álbum, só apareceu na 6ª faixa, "Never Understand". Essa música foi composta em cima do tema musical principal de "Asa Branca" (considerada a canção mais famosa de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião). Eles transpuseram para a guitarra a frase tocada pela sanfona na canção original e a executaram em ritmo de baião, usando distorção nas guitarras, alternando esse trecho com passagens típicas do heavy metal ao utilizar o pedal duplo da bateria. Sua letra situa o eu lírico numa paisagem que pode fazer o ouvinte remeter ao sertão brasileiro. (MADUREIRA, 2016, p.18)

A identidade híbrida entre o épico-erudito-clássico-orquestral europeu e o étnico afro-indígena-brasílico-popular-brasileiro-latino foi referendada também por entrevistas dos integrantes durante a divulgação e produção do álbum. Durante a produção do disco, por exemplo, foram registradas gravações de making off onde os integrantes, André Mattos e Rafael Bittencourt, falam sobre o conceito do álbum

> André Mattos - "O título do novo álbum será "Holy Land" é um tipo de conceito que criamos para ele. Porque nesse álbum temos várias músicas que vão nessa direção trata o descobrimento da América, e o que aconteceu desde então até os dias atuais. Várias músicas tratam desse assunto. Por isso estamos com esse som adicionando influência folk e elementos da música tradicional latina."
> Rafael Bittencourt – "A primeira canção Crossing por exemplo resgata Palestrina. Temos ritmos afro-brasileiros, elementos de música clássica europeia, vozes e sons indígenas. Temos uma cultura muito rica para a música. Muita mistura, a colonização europeia tivemos o tempo dos navios negreiros, os índios. Uma história de colonização muito confusa. Nossa cultura, da religião e todo o resto é bem diversa" (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X_ZtI Acesso em 04 de set. 2021)

Neste disco a gravação do depoimento indígena sobre o processo de cura com plantas foi registrada inclusa na canção Shaman e reproduzida nos shows, nacionais e internacionais, da turnê

deste do álbum por meio de samplers. Na ficha técnica do álbum há informações que demonstram a preocupação com a pesquisa para a produção da faixa com o discurso indígena:

> Discurso e sons de "The Shaman" tirados do álbum "Música Popular do Norte nº 4" sob licença de Discos Marcus Pereira/ABW Gravações Musicais Ltda, São Paulo - Brasil (pesquisa - Rafael Bittencourt). Taiko e sons em "Holy Land" tirados do álbum "Ondekoza New" por cortesia de Voctor Entertainment Inc, Tóquio – Japão (disponível em: http://fichastecnicasmusica.blogspot.com/2010/06/angra-holy-land.html. Acesso em 05 de set. 2021)

Em 2002 a banda Shaman[6] gravou seu primeiro álbum "Ritual". O nome escolhido, Shaman, trata-se do nome da canção do álbum Holy Land da primeira formação do Angra. Em entrevista o vocalista André Matos relatou ainda que "Shaman significa curandeiro" em referência às questões tribais e indianistas latino-americanas: a pajelança e o xamanismo.

Na canção Shaman do Angra além dos elementos percussivos tribais com o uso de tambores há um trecho em português que contém o depoimento de um Shaman que descreve as técnicas de cura com uso de plantas. A letra da canção Shaman também recupera os signos que exemplificam a prática dos líderes espirituais das comunidades indígenas, as capacidades, aptidões entnomédicas, religiosas e mágicas na utilização da natureza para processos de cura[7]. Na apresentação deste trabalho procurar-se-á configurar o exemplo destas sonoridades a partir da experiência da escuta e reconhecimento formal de variados elementos da música étnica que foram inseridos no álbum: tamborins, congas, apitos, tons, sons natureza e outras sonoridades.

Recomendações metodológicas para a pesquisa musical local: diálogos entre a pesquisa Histórica e Etnomusicológica

Para interpretarmos estes álguns foram inscritas as sugestões de Jose Geraldo Vinci de Morais que em seu texto metodológico sobre o trabalhar com a canção como documento de pesquisa sinaliza recomendações que considaramos como referencial metodológico. Em sua obra percebemos a múltipla e versátil construção da relação música e localidade no que se refere a metrópole paulistana

[6] Após um ano da turnê do álbum Fireworks (1998) houve a primeira cisma do Angra. Restando Rafael Bittencourt e Kiko Loureiro o Angra encaminhou-se para uma nova formação que contaria com Edu Falaschi (nos vocais), Aquiles Priester (bateria) e Felipe Andreoli (no baixo). Atualmente o Angra está na terceira formação após a saída de Aquiles, Edu e Kiko Loureiro ingressaram Bruno Valverde (bateria), Fábio Leoni (vocais) e Marcelo Barbosa (guitarra). O Shaman foi formado por André Matos (piano/teclado e voz), Ricardo Confessori (bateria e percussão) e Luis Mariutti (baixo), ex-integrantes do Angra juntamente com Hugo Mariutti (guitarrista) irmão do baixista Luis Mariutti.

[7] A abertura instrumental na faixa "Ancient Winds" que abre o disco incorpora sons de pássaros aos violinos, à orquestração, tambores com destaque para sons tribais de vocais indígenas.

e suas sonoridades. A cidade socialmente construída por imigrantes italianos, portugueses, espanhóis, japoneses, franceses, alemães, poloneses, entre outras comunidades europeias, asiáticas, americanas e africanas contou ainda com a chegada de migrantes das regiões do sudeste, sul, norte, centro-oeste e especialmente das migrações dos nordestinos. A trajetória da produção musical responsável pela manutenção, mas também pela mistura, interações de elementos composicionais nacionais e internacionais, isto é, na junção de influências das matrizes culturais como apontou Appadurai[8].

Para ele trabalhos que enfocam a letra e a análise da letra da canção excluindo, sob prejuízo de uma análise integral do documento canção, os seus aspectos musicológicos, etnomusicológicos e sonoros, isto é, reservados à música e não apenas a letra da canção. Desse modo sobre essa questão observamos que nas canções dos álbuns Holy Land (Angra) e Ritual (Shaman), que foram dispostas para a reflexão nesse trabalho, não se realizou apenas a observação exclusiva (ou enfatizando apenas) a leitura do texto de cada canção, ou interpretação do texto, de partes da canção sendo o procedimento da análise dos aspectos sonoros refletidos e examinados em cada canção, donde podemos perceber com a experiência da escuta os aspectos sonoros da música étnica tais como instrumentação e recursos sonoros que aludem à cultura e a música indígena, ritmos africanos. Além disso foi perceptível como fonte não só as canções mas também do agrupamento e entrecruzamentos de discursos dos integrantes sobre a criação/composição do álbum[9]. Sobre isso o autor José Geraldo Vince de Moraes, considerado

[8] Deste ponto de observação, Appadurai, ajuda-nos no pensar sobra a música na localidade de um "mundo paulistano" em transformação de experiências pessoais e também fenômenos sociais no âmbito cultural. Assim tomando como referência outras passagens dinamizadas e identificadas nas perspectivas do autor. Os espaços dados, para o autor, à experiência local do musicar grego em Atenas mediadas no "mundo grego" antigo sagraram, por exemplo, na continuidade da PAIDEIA e dos saberes para o cidadão ateniense sendo a música componente fundamental, no circuito sócio-educativo e cultural, para o de desenvolvimento formação desse e também da filosofia e do campo do letramento do homem grego. O contar e o cantar os trechos das narrativas míticas da teogonia de Hesíodo ou das epopeias de Homero (Ilíada e Odisseia) e outros aedos gregos em âmbito coletivo no teatro de arena na performance teatral fundamentou ainda os estudos filosóficos pós-pitagóricos ou pós-monocórdios realizados por Aristóteles. O musicar na cidade estado-grega está para além da criação e sistematização dos modos gregos, mas reúne também as narrativas da prosódia no campo da literatura e do teatro helênico difundido com as particularidades locais de cada pólis e também no compartilhar das narrativas históricas dos homens tais como a obra dos primeiros Historiadores do mundo grego como Heródoto e Tucídides. No "mundo romano" antigo clássico revela-se ainda a produção pluricultural e diversos matizes étnicas de Roma e de seu império nas trocas entre os povos europeus, africanos e asiáticos em torno do mar mediterrâneo. A experiência da escuta segundo Small e as tentativas de escutar assim o passado tendem a recuperar o universo sonoro local em uma espécie de cartografia "sonora da urbs" romana nas perspectivas pagãs, judaica e cristãs desse passado sonoro revelado na dimensão individual mas também das sensações públicas desse universo sonoro.

[9] A percepção dos integrantes do Angra sobre a interação das composições com a música étnica também pode ser conhecida no balanço sobre a construção do álbum Holy Land disponíveis no canal oficial da banda no Youtube (duas partes) e nos links https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK_m0RQ e https://www.youtube.com/watch?v=z0J9KQ7mFI4 considerados, ainda, nas referências.

no trabalho de Silvano Baia, ao discutir a metodologia no trabalho das canções como fonte, inicialmente sinaliza a importância de se pensar artifícios e caminhos para o "exame interno" do documento canção:

> "creio que os procedimentos e indicações gerais metodológicas para utilizar a canção popular como documento histórico podem ser inicialmente encontrados na clássica metodologia desenvolvida pela própria história e, a partir dela, estabelecer as necessárias relações interdisciplinares (por exemplo, com a musicologia, semiótica etc). Em primeiro lugar, com relação à análise interna do documento musical – talvez o campo que seja mais estranho e difícil para o historiador – seria interessante estabelecer duas instâncias diferentes, mas nunca dissociadas, a da linguagem poética e a da linguagem musical." (MORAES, 2000 p.211)

Nesse sentido, a partir dessa proposta, a de colocar em relevo também os aspectos particulares da linguagem musical na análise sobre a canção o autor considera enquanto questão teórico-metodológica para o estudo desse documento estudá-lo além da letra:

> A canção popular não deve ser compreendida apenas como texto, fato muito comum em alguns trabalhos historiográficos que se arriscam por essa área. As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, no caso específico a poesia popular, pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita. Todavia, é preciso considerar também que muitas vezes as formulações poéticas concedem mais indicações e caminhos que as estritamente musicais, que podem redundar em torno das mesmas estruturas, formulações melódicas, ritmos e gêneros conhecidos. (MORAES, 2000)

José Geraldo Vince de Morais idenfica ainda a originalidade dessa fonte-documental, ou seja, a canção, como um tipo de documento específico no trabalho de pesquisas entre a música e a história:

> Por isso, para compreender a poesia da canção popular, é necessário entender sua forma toda especial, pois ela não é para ser falada ou lida como tradicionalmente ocorre. Na realidade, a letra de uma canção, isto é, a "voz que canta" ou a "palavra-cantada", assume uma outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais. O distanciamento relativo entre ela e a estrutura musical deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela. (MORAES, 2000 p.212)

Entretanto ainda que o autor demonstre esta necessidade, em variados momentos de sua obra, de aplicação de uma metodologia de análise e interpretação da canção popular para além da letra, com vias à traduzir e superexplorar as potencialidades e aspectos específicos documento-canção dentro de um amplo e expressivo universo parâmetros musicais da canção, José Geraldo Vinci de Moraes valida a condição de observar o elemento/recurso letra-da-canção ou "elementos da poética" e não a desconsidera ou excetua pois avalia que esses também dirigem-se sobre o real, e ao contexto, localizado ao redor da canção. Tal síntese constrói, em larga medida, um aspecto dialético ou dialógico entre a letra e a música da mesma canção que pode reunir informações e dados para as análises da canção como por exemplo ao seu contexto histórico e do seu contexto de produção. No mapeamento de questões metodológicas sugeridas pelo autor sobre a "música", a canção ou aos

parâmetros "não-textuais" identificamos a sonoridades ligados à música étnica[10].

Dentre os autores e pesquisadores que nos auxiliaram a pensar a canção em sua relação a pesquisa histórica e a pesquisa em música o professor Dr. Marcos Napolitano também compreende a necessidade de incluir-se na análise da canção seus aspectos que configuram as peculiaridades sonoras desse documento articulados à letra da mesma:

> "Cabe ao pesquisador tentar perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem superdimensionar um ou outro parâmetro. Foi muito comum, até o passado recente, a abordagem da música popular centralizada unicamente nas "letras" das canções, levando a conclusões problemáticas e generalizando aspectos parciais das obras e seus significados." (NAPOLITANO, 2002 p.20)

Assim análise da canção segundo Napolitano deve ser balanceada entre parâmetros póeticos e parâmetros e sonoros:

> "(...)como ponto de partida, a abordagem deve levar em conta a "dupla natureza" da canção: musical e verbal. Uma "dupla natureza" que desaparece no mesmo momento da composição." (NAPOLITANO, 2002 p.22)

Ao revisarmos as canções dos álbuns supra citados procuramos refletir sobre estas categorias de análise que o autor Marcos Napolitano nos apresenta como parâmetros poéticos e sonoros.

> parâmetros poéticos ("letra"): a)Mote (tema geral da canção); b)Identificação do "eu poético" e seus possíveis interlocutores("quem" fala através da "letra" e "para quem" fala); c)desenvolvimento: qual a fábula narrada(quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes; d)Forma: tipos de rimas e formas poéticas; e)Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase, etc); f)Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos); parâmetros musicais ("música"): a)Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; "clima" predominante(alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico(com apoio da partitura); b)Arranjo: instrumentos predominantes(timbres), função dos instrumentos no "clima" geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento(homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística); c)Andamento: rápido, lento; d)Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade(muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma; de divisão das frases musicais e das palavras que formam a "letra" ocorrência de ornamentos vocais; e)Gênero musical: geralmente confundido com o "ritmo" da canção(samba, pop/rock, sertanejo etc.); f)Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais); g)"Efeitos" eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio(balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais) (NAPOLITANO, 2002 p.27)

Napolitano ao investigar estes parâmetros sonoros e poéticos da canção em seu livro História e Música demonstra articular-se também à obra de José Geraldo Vinci de Moraes e suas proposições sugerindo que é importante considerar recortes e outros procedimentos de pesquisa sobre canção para

[10] Os sons de tambores, tamborins, a presença de sons de pássaros e de ritmos semelhantes ao samba especialmente do samba-enredo.

que esse documento possa ser corretamente dirigido interpretado segundo dais critérios e enfoques e procedimentos de pesquisa.

> Neste sentido, é fundamental a articulação entre "texto" e "contexto" para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. Portanto, o historiador, mesmo não sendo um musicólogo, deve enfrentar o problema da linguagem constituinte do "documento" musical e, ao mesmo tempo, "criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação."(MORAES, 2000, p. 210)

A partir dessas reflexões e de outras reflexões que interconectam e aproximam os avanços nas perspectivas dialógicas entre a etnomusicologia e a área de História identificou-se, nesses estudo de caso, uma amostra da produção brasileira local de dois grupos musicais que elaboraram álbuns e canções de heavy metal nacional com a apropriação e (re)utilização da música indígena e africana na construção de seu repertório. Por questões da dimensão do trabalho e extensão da reflexão examinar-se-á aqui uma parte daquilo que poderá ser refletido com outras canções e álbuns das bandas Angra e Shaman.

História e Etnomusicologia: um percurso teórico e histórico sobre os estudos etnomusicológicos e o desenvolvimento das pesquisas em música popular

O percurso de análise desenvolvido pelo pesquisador Dr. Silvano Fernandes Baia em sua tese de doutoramento procurou situar inicialmente a construção da terminologia “musicologia” enquanto uma ampla área que realizaria o estudo geral e interdisciplinar da música, a partir da pesquisa engendrada por músicos sobre a música e o contexto de sua produção. Ainda que esse termo – musicologia – seja constantemente empregado, o autor adverte como distinção que, a musicologia, enquanto disciplina em âmbito acadêmico, apoiou-se fundamentalmente em uma de suas ramificações, isto é, a musicologia histórica.

A partir do entendimento das reflexões do autor, a musicologia (musicologia histórica) como campo acadêmico desenvolveu-se, a partir do século XIX, na realização de pesquisas que enfocavam parte da produção musical da música erudita ocidental europeia e, inicialmente, esta musicologia afastou-se dos estudos sobre a música produzida por outros grupos sociais, sujeitos históricos e regiões, marginalizando, então, a pesquisa sobre a música não-ocidental. Neste sentido valorizando acentuadamente a pesquisa entre obra e contexto acerca das composições e da (vida e obra) compositores europeus da história da música ocidental.

Pretendendo buscar o exame da música que tradicionalmente era pouco estudada pela musicologia histórica - que a época se fez, em larga medida, com auxílio das categorias e determinados pressupostos de pesquisa da área da História positivista (positivismo historicista), nascia a partir de 1950, a "etnomusicologia". Esta nova musicologia tratava-se de uma área de estudos que passou à realização da pesquisa da música dos povos e das regiões marginalizadas pela musicologia tradicional e, agora, a partir de análises que encontravam diálogo com a área da antropologia, distanciando-se dos tradicionais pressupostos da História positivista. Além dessas questões teóricas, metodológicas e de objetos, o autor resgata o pensamento de pesquisadores que apontaram ainda outras motivações para a constituição deste novo campo etnomusicológico. Entre os fatores que contribuíram para a inauguração da etnomusicologia e, portanto, da ruptura na musicologia tradicional, o autor Philip Bohlman apontará, inclusive, a migração de pesquisadores europeus para os EUA, durante a segunda guerra mundial (1939-1945) e também a maior abertura às pesquisas ligadas a música e a antropologia, possibilitadas pelo apoio de instituições norte-americanas à pesquisa etnomusicológica. Em caráter epistemológico, como demonstrou Robin George Collingwood, a ruptura no campo da musicologia, em 1950, ocorreu também, pelo fato de que a musicologia histórica acumulava ainda subsídios teóricos, atrasados ou anacrônicos, para os estudos musicológicos que, no século XX, ainda estavam ancorados à corrente historiográfica do positivismo franco-alemão: primeira corrente historiográfica do século XIX a orientar as pesquisas da área de História (disciplina acadêmica) e do campo da Musicologia História acadêmica, cujas teorias e métodos incorporados aos estudos musicológicos já haviam sido contrapostos, criticados e até abandonados por uma nova Historiografia: A Escola do Annales francesa ("Nova História"), nos anos 1920[11]. Esta corrente historiográfica renovou amplamente a perspectivas de historiadores nas

[11] Em seu trabalho Silvano ainda procurou demonstrar que estas tensões entre os campos da musicologia e da etnomusicologia, ou mesmo a renovação da musicologia nos anos 1980, ocupavam um debate acadêmico e institucional que não abrangia, inicialmente, os estudos sobre a música popular. Para o autor os estudos sobre a música popular acabaram por se organizar separadamente por outros pesquisadores não-musicólogos de diversas áreas acadêmicas ligadas à Humanidades tais como: a Ciências Sociais, a área de Letras, a Linguística, a História, a Comunicação Social e o Jornalismo, incluindo as pesquisas não-acadêmicas de memorialistas, fãs-pesquisadores da música, jornalistas da música que fomentaram estudos, livros, publicações acadêmico-institucionais e não-acadêmicas como artigos de jornal, colunas em revistas, estudos sobre os gêneros e subgêneros da música popular, pesquisas sobre compositores, canções, discos, intérpretes, estéticas e movimentos musicais articulando-se dialogicamente com a área da política, história social, por exemplo. Nesse sentido, o autor avalia ainda que a música popular – moderna e urbana – além de excluída dos estudos musicológicos e etnomusicológicos até meados dos anos 1980 – era tida como algo menor ou menos interessante sendo desconsiderada e desprestigiada, como objeto de pesquisa, pelos estudos das diversas musicologias e considera que essa postura de anulação da música popular revelava e refletia ao menos como estava organizado institucionalmente o campo da pesquisa em musicologia naquele contexto e as características daquela(s) pesquisa(s) musicológica(s).

formas de se pensar e pesquisar a História sepultando a tradição positivista no campo da História e atualizando as metodologias da pesquisa Historiográfica.

Como forma de exemplificar essa influência da historiografia positivista, e seu papel relevante sobre a musicologia histórica, Silvano Baia apresenta os resultados dos estudos do autor Robin George Collingwood que, em suas pesquisas sobre os trabalhos da musicologia no século XX, encontrou o uso das mesmas categorias, das ferramentas, teorias e métodos positivistas que, como dissemos, já eram obsoletos no campo da História, e conclui que embora haviam sido revisados e refutados, há décadas, pela historiografia e pelos historiadores ligados à Escola dos Annales, as perspectivas da história positivista não foram abandonadas pelos musicólogos e pela musicologia histórica que conservavam métodos historiográficos arcaicos prolongando esta tradição. Como vimos, para Robin George Collingwood, esta tradição de teorias e métodos desatualizada da musicologia histórica contribuiu para o nascimento de sua oposição: a etnomusicologia. Contudo o autor Silvano Baia considera importante observar que esta longa tradição positivista na musicologia, como àquela associada à história da música ocidental e da tradição europeia, passou por uma renovação nos anos 1980 e afastou-se do protagonismo dos métodos positivistas do século XIX. Assim dentro desta longa tradição da musicologia histórica há ainda outras questões levantadas por Silvano. Em sua pesquisa o autor sinaliza que as investigações do pesquisador Joseph Kerman observaram que em diversos trabalhos musicológicos, anteriores ao nascimento da etnomusicologia, o uso do termo "musicologia" se apresenta como um estudo da história da música erudita e ocidental europeia como uma espécie de "arte superior". Joseph Kerman verifica, por exemplo, a pesquisa de Nicholas Cook, onde este exprime essa perspectiva demarcando-a como um ponto de partida (ou enunciação) para sua perspectiva de pesquisa identificando, tão-somente, que a musicologia será apresentada em seu sentido limitado ou reservado: traduzida, na prática, como a musicologia histórica da música erudita ocidental.

Neste mapa de questões, no levantamento e no estudo de pesquisas sobre área da musicologia, Silvano Baia localiza que esta significação de Cook estabeleceu-se assim como cânone referencial ou status quo, hegemônico, da tradição da música erudita e ocidental nos numerosos e diferentes trabalhos e temáticas desenvolvidas pela musicologia histórica entre o final do século XIX (época do nascimento da musicologia acadêmica) e o final do século XX (período em que a musicologia história abrangerá novas perspectivas)[12].

[12] Com vias a perceber essa distinção de alvos da pesquisa em música popular e da investigação empreendida pelos musicólogos tradicionais e etnomusicólogos, Silvano Baia resgata parte das provocações de Philip Tagg que, durante a década de 1980, considerou

Referências

ANGRA. Angels Cry. Hamburgo: JVC/Victor, 1993. Disco Sonoro.
ANGRA. Holy Land. Hamburgo e São Paulo: JVC/Paradoxx Music, 1996. Disco Sonoro.
ANGRA - 1996 - Holy Land Studio Report, Hannover. (12:29) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ic7yo6X_ZtI
APPADURAI, Arjun. 1996. The Production of Locality. In: Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, editado por Arjun Appadurai. Minneapolis: University of Minnesota Press.
BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: EDUFU, 2015. Disponível em: http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/historiografia_da_musica_web_2012_1.pdf
BOHLMAN, Philip. Ethnomusicoly´s Challenge to the Canon; the Canon´s Challenge to Ethnomusicoly. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip. (Ed.) *Disciplining music: musicology and its canons.* Chicago: The University of Chigago Press, 1992. p. 119-122
CERTEAU, Michel de. 1998 [1980]. A invenção do cotidiano – artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes.
COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus,* n. 7, p.9, 2006. Disponível em: www.iftus.ufba.br. Acesso em: 03 set. 2021.
Histórias do Holy Land ft Kiko Loureiro, Rafael Bittencourt, Luis Mariutti, Ricardo Confessori. Parte 1. 1 vídeo (31:10 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z0J9KQ7mFI4. Acesso em: 05 set. 2021.
Histórias do Holy Land ft Kiko Loureiro, Rafael Bittencourt, Luis Mariutti, Ricardo Confessori. Parte. 1 vídeo (29:15 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c9HrWK_m0RQ. Acesso em: 05 set. 2021.
KERMAN, Joseph. Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Coleção Opus-86)
KUNST, Jaap. *Ethnomusicolgy.* Netherlands: The Hague Marninus Nijhoff, 1959.
MADUREIRA, João Vitor de Carvalho. *O Conceito de "Terra Sagrada" no Discurso do Disco "Holy Land" da Banda Angra.* UFBA, 2016 disponível em http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19748
MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, p. 203-221.
NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
SMALL, Christopher. 1998. Musicking: The Meanings of Performance and Listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
SHAMAN. Ritual. Hamburgo. JVC/Victor, 2002. Disco Sonoro

que a chamada música popular era no geral aquela que estava ausente dos espaços acadêmicos da(s) musicologia(s), dos financiamentos de pesquisa e dos espaços da educação formativa como conservatórios ou escolas. Assim as soluções para a pesquisa em música popular Silvano Baia identifica o surgimento da IASPM (International Association for the Study of Popular Music: Associação Internacional para o Estudo da Música Popular) fundada em 1981, como resultado da aproximação de pesquisadores de diferentes áreas, instituições, e de pesquisas de caráter interdisciplinar que pretenderam, através de encontros e publicações, a observação e a discussão de objetos e questões ligados a música popular sob diferentes prismas de análise, objetivos e recortes de pesquisa, a partir das teorias e metodologias amplamente conhecidas dos campos das Humanidades como a Sociologia, Letras, Linguística e História, no entrecruzamento dialógico com a música popular. Em 1988, esta associação, a IASPM, enquanto comunidade científica, já interligava membros de 30 países e contando ainda com a participação de musicólogos adeptos às revisões das concepções da musicologia tradicional e às novas perspectivas teórico-metodológicas abertas aos diálogos com a música popular. Sobre isso o pesquisador Rogério Budaz, por exemplo, analisou em seu levantamento de questões entre música e cultura, refletindo sobre as mudanças e revisões recentes no campo da musicologia e apontou as perspectivas musicológicas de Curt Sachs, Gilbert Chase e Paul Henry Lang (musicólogos: alemão, cubano e húngaro, respectivamente) que consideraram ser importante para o campo musicológico e etnomusicológico a infiltração e a observação de pontos de contato entre a musicologia, a etnomusicologia e a música popular, ainda que houvesse demora e obstáculos institucionais e de hierarquia no campo musicológico tradicional para a ampliação e apropriação desse exercício dialógico interdisciplinar.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

LOCALIDADES MUSICAIS EM DIÁLOGO: O GRUPO SABOR MARAJOARA NO FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA

GT "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Estêvão Amaro dos Reis (Projeto Temático FAPES/UNICAMP/USP
'O Musical Local – novas trilhas para a etnomusicologia
amarodosreisestevao@gmail.com

Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos
(Canal Histórias e Coisas para Fazer)
boitatafolcloreeculturapopular@gmail.com

Resumo: Apoiado nos conceitos de Ruth Finnegan (1989), Christopher Small (1998), Thomas Turino (2008) e Etienne Wenger (2012, 1998), este trabalho reflete sobre a produção musical da localidade no contexto do Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL. Para isso apresentamos uma breve etnografia do FEFOL e do Grupo Sabor Marajoara, de Belém do Pará.
Palavras-chave: Localidade. Musicar. Festivais de Folclore. Comunidades de prática.

Local music in dialogue: the Sabor Marajoara Group at the Olimpia´s Folklore Festival

Abstract: Based on the concepts of Ruth Finnegan (1989), Christopher Small (1998), Thomas Turino (2008) and Etienne Wenger (2012, 1998), this work reflects on the local music production in the context of the Olimpia´s Folklore Festiva – FEFOL. For this, we present a brief ethnography of FEFOL and Group Sabor Marajoara, from Belém (Pará).
Keywords: Local music. Musicking. Folklore Festivals. Communities of practice

Introdução

Ao atravessarmos o portão principal do Recinto do Folclore[1] nos deparamos com as cores, os aromas e as sensações que já imaginávamos ao ver ao longe a poeira colorida que sobe do chão seco do mês de agosto. Do lado esquerdo vemos um grande parque de diversões, tradicionais em festas do interior, com brinquedos coloridos e luminosos, cada qual com sua trilha sonora que passa pelos ritmos infantis, ouvidos nos carrosséis, até o funk dos radicais 'kamikaze' e 'samba'.[2] Em torno dos

[1] Recito do Folclore – como é conhecido pela população de Olímpia o Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas "Professor José Sant´anna".
[2] Kamikaze, brinquedo giratório formado por duas cabines, presas por uma grande haste, cujo movimento giratório faz com que os participantes fiquem de cabeça para baixo a cada giro.
Samba, brinquedo de formato circular, com bancos nas extremidades, o nome vem do movimento de saculejo, que faz com que os participantes tenham que segurar firme para se manterem sentados.

brinquedos, as filas, com famílias inteiras em busca de aventura, avançam entre as tendas dos ambulantes, cheias de brinquedos e eletrônicos importados, bonés, colares e outros acessórios, tatuagens de henna, panelas e demais utensílios de cozinha. Seguindo a nossa caminhada encontramos as inúmeras barraquinhas onde são vendidos todos os tipos de guloseimas, lanches, pizza cone, com a massa em forma de uma casquinha de sorvete e o recheio todo dentro, crepes, churros, as tradicionais barracas de batidas, acarajés e tapiocas espalhadas de um lado e de outro das ruas asfaltadas. E a famosa barraca do vinho, ponto de encontro do público jovem. Em frente à barraca do vinho, vemos grandes pavilhões de estrutura metálica, iluminados e repletos de mesas, onde as pessoas se divertem com o jogo do bingo, ao som de música sertaneja e em meio ao vozerio e a fumaça das churrasqueiras, saboreando um prato com churrasco, mandioca e farofa, típico das quermesses de Olímpia. Estes pavilhões são geridos por equipes voluntárias, que trabalham em prol das entidades assistenciais de Olímpia.

Ao lado destas grandes barracas de comidas típicas vemos um destes pavilhões, com divisórias em seu interior, onde é exposto o artesanato produzido em Olímpia e região. Neste espaço. são vendidos souvenires, camisetas e chaveiros com os temas do folclore brasileiro, artesanato em madeira e couro, doces e bebidas, como a cachaça. Acoplado ao pavilhão do artesanato encontra-se o pavilhão destinado ao Mini Festival, um espaço coordenado pela Secretaria Municipal de Educação do município, decorado com os trabalhos desenvolvidos pelos alunos da rede municipal de ensino, inspirados na temática do folclore. No espaço do Mini Festival, alunos e professores se reúnem para participar de seminários e assistir às performances dos grupos folclóricos que são apresentadas de forma compacta.

Saindo dos pavilhões e descendo alguns degraus nos deparamos com a arquibancada do teatro de arena, com palco, som e luz montados sobre o chão de terra, onde serão apreciadas as performances dos grupos folclóricos participantes. No teatro de arena, os grupos cantam e dançam e as pessoas do público respondem em coro às suas canções, sentados na arquibancada, ou de pé em frente ao palco. O teatro de arena também é o espaço onde acontece a Gincana de Brinquedos Tradicionais Infantis, organizada pelos professores de Educação Física da rede municipal de ensino, que reúne brincadeiras como o arremesso de bolas de meia, pião, perna de pau, cobra cega, corrida do saco, entre outras. Na Gincana, crianças de todas as idades são convidadas a participar.

Esta breve descrição tem como objetivo nos conduzir pelo espaço do Festival do Folclore de

Olímpia – FEFOL, um evento anual que reúne quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras. O FEFOL é o maior evento do gênero do país e em 2021 completou cinquenta e sete edições ininterruptas.

Além dos palcos do Recinto do Folclore, os grupos folclóricos participantes do FEFOL também podem ser vistos em outros espaços da cidade: escolas, igrejas, museus, órgãos públicos e ainda em desfile pelas ruas de Olímpia, em um cortejo colorido e alegre. Nas suas performances é comum a proximidade entre os grupos e o público presente, que muitas vezes é chamado a participar e interagir com os músicos e dançarinos, independente do espaço onde a performance se desenvolva, seja como convidado para subir ao palco e dançar junto ao grupo, seja para acompanhar os cortejos, muitas vezes realizados de improviso pelo centro do teatro de arena e nos demais espaços de performance do FEFOL.

A cena descrita acima pôde ser observada até 2019, ainda que com pequenas variações ocorridas ao longo dos anos. Em 2020 3 2021, mesmo com a pandemia da Covid-19, Olímpia conseguiu manter a sua tradição e realizar o seu festival do folclore, adaptado para a forma remota.

Olímpia e o seu festival do folclore

A Estância turística de Olímpia está localizada no noroeste do Estado de São Paulo, distante 430 km da capital e possui uma população de cinquenta e cinco mil habitantes (Censo 2010). Situada sobre o Aquífero Guarani[3], Olímpia tem no turismo a sua principal atividade econômica e recebe anualmente cerca de três milhões de visitantes em busca das águas termais dos seus parques temáticos, o que coloca a cidade entre os principias polos turísticos do Estado de São Paulo. Além do turismo, muito antes de ser conhecida por seus parques aquáticos, Olímpia alcançou fama nacional em razão do seu histórico de valorização para com as práticas das culturas populares brasileiras, através de realização do Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL. Em 2017, a cidade recebeu oficialmente o título de Capital Nacional do Folclore, outorgado através do projeto de Lei nº 6150/13.

O FEFOL se originou no ambiente escolar, em meados da década de 1950, por iniciativa dos

[3] O Aquífero Guarani está presente em quatro países sul-americanos: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, e ocupa uma área de 1,2 milhão de quilômetros quadrados, Aproximadamente 70% desse reservatório de água está localizado no Brasil, espalhado pelo subsolo de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina (Brasil Escola, [s.p.]).

professores Victório Sgorlon (1933-2011) e José Sant´anna (1937-1999) no extinto Ginásio Olímpia, a escola mais tradicional da cidade à época.[4] Em 1965, foi realizado o primeiro FEFOL, denominado de 1º Festival Folclórico de Olímpia, no conjunto que abriga as Praças Rui Barbosa e a Praça da Matriz de São João Batista. Alcançou rapidamente uma amplitude inesperada, gerando uma grande repercussão em toda a região e a partir de então, professores, universitários, folcloristas, cantores famosos, escritores e jornalistas dirigiam-se a Olímpia no mês de agosto para assistir ao encontro de grupos folclóricos de todo o país.

O FEFOL é hoje o maior evento do gênero do país, com grupos participantes de todas as regiões brasileiras. Em nenhum outro festival de folclore existente no Brasil é encontrada o a quantidade e a diversidade de grupos e práticas populares reunidas em um mesmo espaço. Além dos grupos folclóricos e parafolclóricos, o FEFOL reúne grande parte do que caracteriza as culturas populares brasileiras, como músicas, danças, jogos tradicionais infantis, seminários de estudos e comidas típicas, e conta ainda com um local apropriado para a sua realização, o Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas "Professor José Sant'anna".

Nas figuras 1, vemos um mapa do estado de São Paulo, com a localização de Olímpia. Nas figuras 2 e 3 podemos ver imagens do FEFOL em períodos distintos de sua história.



Figura 1 – Mapa do Estado de São Paulo com Olímpia em destaque.
Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia.

[4] Para saber mais, ver Reis (2016, 2012).



Figura 2 – FEFOL na Praça da Matriz.
Fonte: Acervo FEFOL [197?].



Figura 3 – Teatro de Arena iluminado na noite de abertura do FEFOL.
Fonte: Acervo FEFOL [201?].

Encontro e participação na localidade

Ao longo de sua história o FEFOL se tornou um lugar de encontro. Encontro dos grupos folclóricos brasileiros, encontro das culturas distintas oriundas de localidades diversas do país, de onde se deslocam os grupos participantes, encontro dos moradores de Olímpia e dos visitantes.

Ruth Finnegan (1989) utiliza o conceito de trilhas musicais para descrever e analisar as atividades de músicos profissionais e amadores em contextos previamente definidos como mundos musicais. A análise dos mundos musicais ligados à performance desenvolvida por Finnegan (1989) revela dimensões fundamentais do fazer musical da cidade, demonstrando como no mundo atual, atividades musicais locais transcendem o limite da localidade física e ao mesmo tempo agregam pessoas que coabitam e transitam por um mesmo espaço geográfico, uma mesma localidade, desempenhando um papel fundamental na organização da vida social da sociedade. As localidades são contextos dinâmicos (Doreen Massey, 1993), definidos pelas constantes relações e conexões com outras localidades, que se renovam continuamente, mediante a interação e as trilhas musicais podem ser formadas por pessoas e por suas trajetórias e histórias de vida, são caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Considerando que outros já passaram por elas, essas trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que nelas estejam transitando, considerando que outros já a percorreram.

Ampliando o horizonte das práticas musicais ligadas à performance analisados por Finnegan (1989), Christopher Small (1998) propõe o termo musicar (tradução de musicking), para se referir a qualquer forma de engajamento com determinada prática musical. Para Small (1998), o ato de ouvir e falar sobre música, baixar uma canção pela internet, participar da produção de um show ou lançamento de um CD, participar da concepção do encarte de um disco ou, neste caso, organizar um grupo folclórico, são formas de musicar, tanto quanto a performance musical em si. Assim, o musicar pode ser compreendido como um produto do encontro de trilhas musicais distintas, um ato situado que, no entanto, se relaciona com o local de acordo com as práticas das pessoas envolvidas nas atividades, podendo ser definido como qualquer forma de engajamento em um processo interativo ligado à produção e vivência da música.

Os grupos folclóricos participantes do FEFOL podem ser compreendidos como comunidades de prática (Etienne Wenger, 1998), um grupo de pessoas que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano. Movidas pela paixão por algo que fazem, compartilham o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor à medida que interagem regularmente (Wenger, 2012). Os membros de uma comunidade de prática são praticantes e desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada. A obra de Wenger "proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não"

(REILY, 2014a). Wenger (2012) assinala ainda que as comunidades de prática podem se unir em conjuntos, denominadas de constelação.

Compreendidos enquanto comunidades de prática autônomas, os grupos folclóricos precisam de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. As funções são distribuídas em papéis administrativos e performativos. A análise dos papéis performativos desempenhados pelos diversos grupos participantes do Festival do Folclore de Olímpia nos leva aos conceitos de performance participativa (Thomas Turino, 2008), definido pelo autor como um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. Na performance participativa, os participantes são distribuídos em funções com diferentes níveis de expertise, o que faz com que todos, sem exceção, possam integrar a performance. Para que isso ocorra, destaca uma série de características e recursos sonoros cuja função é inspirar e aumentar a participação, tais como: a forma aberta, o que possibilita a sua repetição inúmeras vezes; o delineamento sutil, que marca o início e o final da performance; a ênfase na repetição do material musical; as poucas variações, textos curtos nas letras das canções, para que os participantes possam aprender rapidamente; o pouco espaço para virtuosismos; as texturas e timbres densos, o que permite que os eventuais "erros" sejam encobertos[5]. Como contraponto à performance participativa Turino (2008) apresenta performance apresentacional, que se refere a um tipo de performance que pressupõe a preparação antecipada de um trabalho por um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas, e não como pessoas comuns. Posteriormente, este trabalho artístico será oferecido a um público que, de antemão, sabe que a sua função será apenas a de espectador.

O Grupo Sabor Marajoara

O Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara foi fundado em 1989, por Paulo Parente (1958-2015)[6] e Alexandre Monteiro, na cidade de Belém (Pará). O Sabor Marajoara iniciou as suas atividades em 1985, incentivado por José Sant´anna, principal responsável pelo desenvolvimento do FEFOL. Parente era integrante do grupo os Baioaras, grupo paraense que participou do FEFOL por mais de uma década. No início, o núcleo familiar de Parente constituiu a

[5] O que não quer dizer que todos os recursos sonoros listados serão encontrados em todas as performances participativas (Turino, 2008).
[6] Paulo Parente esteve em Olímpia pela última vez no FEFOL de 2015.

base do Sabor Marajoara: "começamos na casa de meu pai, o primeiro presidente foi meu pai. Minha mãe, meus irmãos né, os amigos por perto [...]" (Parente, 2011, 2013). O nome do grupo foi criado a partir da canção 'Sabor Açaí', do compositor paraense Nilson Chaves, cuja letra faz referência à fruta típica do Pará.

O conjunto de performances apresentadas pelo Sabor Marajoara se apoia no trabalho de pesquisa desenvolvido pelo grupo, e engloba as manifestações de música e dança paraenses, consideradas folclóricas por seus integrantes. O grupo apresenta somente performances oriundas de manifestações tradicionais do Pará e da região amazônica e a sua organização pode ser compreendida enquanto uma comunidade de prática (Wenger, 2012), tendo o folclore como domínio comum e com papéis organizacionais e performativo/rituais definidos e distribuídos entre os seus integrantes. A organização e manutenção do grupo são de responsabilidade de uma diretoria estruturada a partir de um presidente. Aos músicos e dançarinos cabem os papeis performativo/rituais. O grupo é composto por aproximadamente quarenta pessoas, distribuídas entre dançarinos, músicos, apoiadores e colaboradores. Atualmente, o grupo é uma associação cultural e também um ponto de cultura.

As performances do grupo são agrupadas de acordo com a região do estado a que estão relacionadas: chula marajoara, vaqueiros de Marajó e lundu marajoara, região do Marajó; maçarico, banguê, samba de cassetes e siriá, da Região do Baixo Tocantins, município de Cametá; carimbó e dança do peru de Atalaia, região do Salgado (munícipio de Marapanim); Abaluaiê (Obaluaiê), pretinhas de angola e batuque amazônico, região metropolitana de Belém. Os trajes utilizados variam de acordo com a performance e acompanham as características de cada região.

Segundo Parente, as pesquisas que deram origem a estas performances seguiram a recomendação de José Sant´anna, de que era necessário conhecer com profundidade o que seria representado. Neste sentido, Parente relata que alguns integrantes do Sabor Marajoara se iniciaram nos cultos da Umbanda e da Jurema, em busca dos fundamentos necessários para a compreensão destas manifestações em sua totalidade.[7]

O grupo de músicos do Sabor Marajoara é chamado regional por seus integrantes e utiliza em

[7] A cabocla Jurema é uma das entidades vinculadas à umbanda, no Pará. A sua origem remete à lenda encontrada com frequência naquela região: uma negra forte, guerreira, que conseguiu se soltar e fugir do jugo do seu senhor. A cabocla Jurema se escondeu na mata e formou um grupo que invadia as fazendas para libertar os negros escravizados. A lenda da Jurema, ao mesmo tempo em que faz referência à época da escravidão, se mistura às histórias e lendas que dizem respeito à floresta na região amazônica (Autor(a).

sua formação instrumentos de percussão, cordas e sopros: dois curimbós, maracas, ganzás, agogô, paiás, triângulo, banjo, violão, flauta, clarineta e ou saxofone.[8] Os curimbós são grandes tambores de madeira escavados diretamente em um tronco de árvore. Tem aproximadamente um metro de altura com quarenta centímetros de diâmetro na parte superior, onde é presa uma pele de veado. A sua técnica de execução envolve dois instrumentistas, um deles sentado sobre o corpo do instrumento, percutindo-o com as mãos, enquanto outro se posiciona na parte de trás e utiliza duas baquetas para percutir o corpo do instrumento, chamadas de matracas. Os curimbós constituem a base do regional, sustentam a pulsação e controlam os andamentos das músicas, além de ser considerado um instrumento sagrado pelo grupo. George Sampaio, músico do Sabor Marajoara, define o curimbó como o coração do regional. Na figura 5 vemos imagens do instrumental utilizado pelo grupo Sabor Marajoara, com destaque para os curimbós.

Os instrumentos de sopro, quaisquer que sejam, são os instrumentos solistas do regional, responsáveis pelas introduções das canções, pelas intervenções e contracantos e pelas melodias de caráter instrumental. O violão e o banjo são os instrumentos responsáveis pela harmonia[9]. No regional, o músico Ricardo Amanajás é considerado a voz principal do grupo, porém todos os instrumentistas cantam. Na figura 5 vemos imagens do instrumental utilizado pelo grupo Sabor Marajoara, com destaque para os curimbós. Na figura 6, vermos a performance da dança dos Vaqueiros de Marajó, no palco do FEFOL e a dança do carimbó, nas ruas de Olímpia.

[8] Na edição do FEFOL de 2011, a flauta doce era o instrumento solista do Sabor Marajoara, substituído posteriormente por uma flauta transversal (Autor(a).
[9] De acordo com Luizinho Lins, músico do Balé Folclórico da Amazônia, o banjo executa os mesmos ritmos do rufo, um instrumento de percussão utilizado no carimbó da cidade de Santarém Novo (Pará) (REIS, 2016, 2012).



Figura 5 – Regional do Sabor Marajoara em Belém: curimbós em primeiro plano com Ricardo Amanajás à esquerda, maracas ao fundo.
Fonte: Acervo Sabor Marajoara [2015].



Figura 6 – Dança dos vaqueiros de Marajó, Sabor Marajoara, no palco do FEFOL.
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].



Figura 9 – Sabor Marajoara nas ruas de Olímpia durante o FEFOL, dança do xote bragantino.
Fonte: Luis Fernando Rabatone [199-?].

Considerações finais

O Festival do Folclore de Olímpia pode ser compreendido como uma constelação (Wenger, 1998, 2012) onde o grupo Sabor Marajoara compõe uma das inúmeras comunidades de prática formadas pelos grupos folclóricos participantes. O domínio comum de interesse do Sabor Marajoara é o folclore, compreendido pelo grupo como um conjunto de práticas de música e dança apresentadas em suas performances e que representam o estado do Pará. Em torno do domínio comum, os integrantes do Sabor Marajoara se reúnem periodicamente com o objetivo de divulgar e valorizar as suas tradições, construindo, mediante a interação, relações que fortalecem as suas relações junto ao grupo e também ao próprio FEFOL, visto pelo grupo como o ponto culminante das suas atividades anuais. O conhecimento produzido e compartilhado através da prática possibilita aos integrantes do Sabor Marajoara desenvolver um repertório de recursos que será utilizado por todo o grupo.

Ligado ao FEFOL desde o momento de sua fundação, o Sabor Marajoara desenvolve o seu repertório performativo coletivamente, através da prática compartilhada e esse repertório possibilita ao grupo negociar as suas práticas em contextos distintos, nas duas localidades que são representativas para o grupo, a localidade física (ou virtual), do FEFOL, e a localidade de Belém, terra natal do Sabor Marajoara.

Referências

CAETANO POPOFF, Marcela Liliana. 2029. As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro. 2009. 233 f. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Câmara aprova título de Capital Nacional do Folclore a Olímpia (SP). 01 de janeiro 2021. https://www.camara.leg.br/noticias/437467-camara-aprova-titulo-de-capital-nacional-do-folclore-a-olimpia-sp/.

CARVALHO, JOSÉ JORGE. 2004. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. In: *Celebrações e Saberes da Cultura Popular.* Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos: 65-83.

CARVALHO, JOSÉ JORGE. 1999. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: *Série Antropologia*. Brasília: 1-30.

FINNEGAN, RUTH. 1089. *The hidden musicians: making-music in an English town. Cambridge.* Cambridge: University Press.

GARCIA CANCLINI, NÉSTOR. 2010. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* 1. ed. 3. reimp. Buenos Aires, Paidós.

MASSY, DOREEN. 1993. *Questions of Locality.* Geography 78 (2): 142–49.

PARENTE, PAULO. 2011. Paulo Parente. [inédito]. depoimento. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Autor(a).

PARENTE, PAULO. 2013. Paulo Parente. [inédito]. depoimento. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Autor(a).

REILY, SUZEL ANA. 2014a. Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Giesbrecht, ÉRICA E SOUZA; CARLA Delgado de. In. *Proa.* nº 4, Vol. 1.

REILY, SUZEL ANA. 1990. Manifestações populares: do "aproveitamento" à reapropriação. In: Reily, S. A.; Doula, S. M. (Org.). Do folclore à cultura popular. Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. Anais São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP: 1-31.

REIS, ESTÊVÃO AMARO DOS. (2016). *Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

REIS, ESTÊVÃO AMARO DOS. (2012). *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta.* Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

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

TURINO, THOMAS. 2008. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press.

WENGER, ETIENNE. 1998. *Communities of practice: learning, meaning, and identity.* Cambridge, University Press.

WENGER, ETIENNE. Communities of practice and social learning systems: the career of a concept. 01 de janeiro 2021. http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

MUSICAR, LOCALIDADE E A ESTRUTURA DOS SENTIMENTOS NUM MUNDO VENDA EM TRANSFORMAÇÃO

GT 01 "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Suzel Ana Reily (IA-UNICAMP)
sreily@unicamp.br

Resumo: Esta comunicação visa mostrar como o povo Venda da África do Sul tem utilizado o musicar na produção de sua localidade. Appadurai entende que as pessoas buscam construir "localidades" em que possam viver e se reproduzir de forma segura, sendo estes espaços produzidos por meio de "tecnologias de interatividade", tecnologias estas que englobam atividades musicais compartilhadas, ou "musicares"; estas atividades promovem "estruturas de sentimento" propícias para estes fins. Appadurai, nos alerta, contudo, da fragilidade das localidades, particularmente durante períodos de avanço da "modernidade". Blacking apresenta-nos o universo musical dos Venda, um caso que exemplifica bem o papel do musicar na produção da localidade. Pesquisas realizadas entre os Venda após o trabalho de campo de Blacking na década de 1950 indicam que o *apartheid* trouxe uma desestruturação da sociedade Venda, da qual o grupo ainda está tentando se recuperar. A atividade musical diminuiu significativamente durante os anos mais repressivos do *apartheid* e muitas tradições não foram transmitidas às gerações seguintes. O estabelecimento de um bantusão no território venda em 1979 levou ao revigoramento da influência dos chefes locais, que voltaram a incentivar tradições locais, particularmente aquelas ligadas à sustentação de suas posições. Desde o fim do *apartheid*, em 1994, contudo, o incentivo das "performances culturais" vem aumentando, tanto nos domínios ligados ao prestígio dos chefes quanto nas esferas musicais independentes, onde aparecem críticas aos chefes e reinvindicações populares. Assim, há um movimento renovado no uso de repertórios tradicionais bem como de repertórios cosmopolitas, voltado agora para a tarefa árdua da reconstrução de uma localidade Venda.
Palavras-chave: Musicar. Produção da Localidade. Estrutura de sentimentos. Venda.

Musicking, Locality and Structuring of Feelings in a Changing Venda World

Abstract: This paper aims to show how the Venda people of South Africa have been using music in the production of their locality. Appadurai understands that people seek to produce "localities" in which they can live and reproduce safely, and these spaces are produced through "technologies of interactivity", which encompass shared musical activities, or modes of "musicking"; these activities promote "structures of feeling" suitable to locality production. Appadurai, however, alerts us to the fragility of localities, particularly during periods of the advance of "modernity". Blacking presents us with the musical universe of the Venda, a case that exemplifies well the role of music in the production of the locality. Research undertaken amongst the Venda after Blacking's fieldwork in the 1950s indicate that the apartheid brought about a de-structuring of the Venda society, from which it is still trying to recover. Musical activity declined significantly during the most repressive years of the *apartheid*, and many traditions were not passed on the next generations. The establishment of Vendaland as a Batustan reinvigorated the influence of local chiefs, and they began promoting local traditions, particularly those linked to supporting their positions. Since the end of apartheid in 1994,

however, incentives of "cultural performances" have been increasing, both in the realms linked to the prestige of chiefs as well as in independent spheres, where critique of the chiefs and popular demands can be voiced. Thus, there is a renewed movement in the use of traditional repertoires but also of cosmopolitan repertoires, now directed at the arduous task of reconstructing a Venda locality.
Keywords: Musicking. Production of locality. Structure of feelings. Venda.

Uma das passagens mais marcantes do livro de John Blacking, *How Musical is Man*? (1973), é sua discussão sobre o *tshikona*, a dança nacional dos Venda. Blacking nos conta que, quando se convocava o *tshikona*, "as pessoas [corriam] para o terreiro da dança deixando suas panelas ferverem"; *tshikona* trazia "paz ao campo" (BLACKING, 1973, 51). Claramente, o *tshikona* tinha o poder de mobilizar as pessoas de uma maneira muito profunda. Por ser capaz de trazer paz ao campo, pode ser compreendido na chave de Arjun Appadurai (1996): uma forma de "produção de localidade"; ou seja, sua performance permitia o estabelecimento de "um terreno local de habitação, produção e segurança moral" (APPADURAI, 1996, 181).

Blacking fez sua pesquisa de campo com o povo Venda entre 1956 e 1958, sendo que, posteriormente, esta sociedade passou por mudanças intensas, alterando radicalmente o "universo pacífico" construído por meio do *tshikona* e outras tradições musicais. Esta comunicação aborda as tradições musicais dos Venda, observando como elas têm sido continuamente mobilizadas por estas populações nos seus esforços de sustentar um terreno local de habitação, produção e segurança moral.

O modelo de Appadurai de produção de localidade tem, como premissa, uma distinção entre "localidade" e "vizinhança": ele definiu "localidade" como uma "estrutura de sentimento", uma expressão que tomou emprestado de Raymond Williams (1977), que a usou para significar algo próximo a "espírito de uma era"; uma "vizinhança", por sua vez, foi apresentada como um espaço real, físico ou virtual, no qual as pessoas vivem seu cotidiano. Uma localidade, então, identifica a *maneira* como as pessoas vivem suas vidas nas comunidades situadas de suas vizinhanças; tratar-se-ia, assim, da "propriedade da vida social" dessa população. Sustentar uma determinada qualidade de vida social na vizinhança, afirma Appadurai, requer um esforço coletivo contínuo, pois as localidades são "conquistas sociais inerentemente frágeis" e sofrem contínuas transformações.

De acordo com Appadurai, uma forma central empregada por vizinhanças para sustentar sua localidade envolve a instauração de estruturas de sentimento por meio da performance de cerimônias, rituais e outras práticas comunitárias - isto é, por meio de "tecnologias coletivas de interatividade" (APPADURAI, 1996, 181). Vale notar que essas são também arenas em que se encontram várias

formas de "musicar" (REILY, 2021). Com efeito, a performance musical, particularmente aquela que ocorre em ambientes coletivos, pode ser vista como uma tecnologia voltada para a produção da localidade.

Nesta comunicação, estendo o conceito de estruturas de sentimento enquanto localidade, baseando-me no "modelo ecológico das emoções" de Kay Milton. Esta antropóloga fundamenta seu pensamento na obra de Antonio Damásio para afirmar que nossas emoções "nos ligam, como indivíduos, ao nosso entorno" (MILTON, 2005, 25). Para Milton, nossas emoções forjam a maneira como nos sentimos sobre os espaços que ocupamos e aqueles com quem os compartilhamos. Assim, nossas vivências localizadas formam a base de nossas "geografias emocionais" (SMITH et al, 2009). Nossos sentimentos sobre os diferentes lugares pelos quais transitamos estão diretamente ligados às maneiras como nos envolvemos com eles. Assim, os lugares em que tivemos experiências emocionais agradáveis também terão um lugar proeminente - e positivo - em nossas geografias emocionais. Assim, estabelecemos ligações fortes com os lugares em que vivemos bons momentos.

Eventos como rituais e cerimônias são, frequentemente, espaços nos quais grupos de pessoas de uma mesma vizinhança se engajam em atividades conjuntas. Estes contextos de interatividade coletiva tendem também a envolver práticas comunitárias que promovem emoções fortes, favorecendo o desenvolvimento de geografias emocionais positivas compartilhadas. Deste modo, rituais e cerimônias podem, de fato, se constituírem como meios eficazes de instaurarem estruturas de sentimento, que, por sua vez, articulam sentimentos coletivos de compromisso com um lugar e sua vizinhança.

Podemos agora nos voltar para o musicar dos Venda, observando como estas atividades produzem estruturas de sentimento, ou localidades para estas pessoas. Partimos, evidentemente, da representação que Blacking fez deste musicar, destacando algumas questões que serão relevantes para o argumento sendo avançado aqui. Vale lembrar que a experiência de Blacking entre os Venda foi tão marcante para ele que promoveu transformações em sua vida, tanto que, na introdução de *How Musical is Man?,* afirmou que foi seu encontro com os Venda que o levou "a compreender como a música pode se tornar uma parte intrincada do desenvolvimento da mente, do corpo e das relações sociais harmoniosas" (BLACKING, 1973, vii-viii). Ao observar que todos os membros da sociedade Venda se engajavam na produção musical, Blacking passou a ver sua musicalidade coletiva como a articulação de um princípio central de sua cultura, qual seja: "os [humanos] são [humanos] por causa

de suas associações com outros [humanos]". Blacking repetidamente referiu-se a um estado transcendental vivido durante a performance de música e dança Venda e via essas experiências como críticas para "gerar um profundo comprometimento para com as pessoas e/ou instituições e atividades associadas a [elas]" (BLACKING, 1983, 52).

A forma como Blacking representou a sociedade Venda sugere que este povo havia conseguido construir um ambiente social baseado em música e dança, por meio do qual sustentavam uma estrutura de sentimento capaz de promover um compromisso com o bem-estar coletivo. Para Blacking, portanto, os Venda habitavam um terreno local viável de habitação, produção e segurança moral. A música estruturava as atividades diárias e consolidava grupos sociais interdependentes por meio da promoção de experiências afetivas marcantes e compartilhadas. No entanto, a fragilidade dessa localidade logo se tornaria desconcertantemente evidente, à medida que forças externas foram corroendo as estruturas de sentimento que sustentavam esse sistema tradicional de organização musical da sociedade.

A Sociedade Venda pós-Blacking

Até mesmo enquanto Blacking vivia entre os Venda, o impacto das forças modernizadoras externas sobre as estruturas tradicionais da sociedade já era visível, mas estas estruturas eram ainda suficientemente fortes para absorver as mudanças. Por volta do início do século 19, os brancos começaram a entrar nos territórios Venda, mas foi em 1863 que a primeira missão, patrocinada pela Igreja Holandesa Reformada, foi estabelecida, sendo que várias outras chegariam logo em seguida (MUGOVHANI; MAPAYA, 2014, 1201). Investidas voltadas para a apropriação de terras Venda seguiram as missões, mas foi com a sua subjugação total da região após a Guerra Anglo-Boer, travada de 1899 a 1902, que os assentamentos brancos se tornaram mais numerosos, particularmente nas seções ocidentais da área. Na década de 1930, comunidades inteiras foram removidas à força para acomodar fazendeiros brancos nas regiões ao redor de Tshakuma e do Rio Luvuvhu (LYNCASTER, 2014, 36). Com o aumento da presença de poderes coloniais na região, iniciou-se uma deterioração do sistema político tradicional, já que administradores brancos foram trazidos para supervisionar muitos aspectos do governo do território, um processo agravado ainda mais pela mudança de padrões culturais, crenças e práticas religiosas, oportunidades de trabalho, educação entre outras esferas da vida.

A instituição da política do "desenvolvimento separado" (*separate development*), ou *apartheid*, em 1948, introduziu novas formas de organização política nos territórios Venda, com os líderes tradicionais respondendo ao estado sul-africano. Em 1962, um poderoso líder do clã Singo, Patrick Mphephu, assumiu o controle da área mais populosa dos territórios Venda, e quando em 1969 a Vendalândia tornou-se um território de auto-governança, Mphephu foi nomeado líder geral da região. Segundo Jaco Kruger (1999, 128) esta independência política trouxe um destaque renovado aos líderes tradicionais, cujo poder vinha diminuindo com as mudanças trazidas pela administração colonial. Como o *apartheid* levou a um empobrecimento progressivo de setores significativos da população Venda, muitos se dispuseram a dar seu apoio aos líderes tradicionais.

Sob a auto-governança, os líderes tradicionais formaram o Partido dos Líderes Reconhecidos (Recognized Leaders' Party), hoje conhecido como o VNP. Este partido venceu as eleições de 1973 e 1978, apesar de, em ambas as eleições, o voto popular ter ido para o principal partido da oposição, o Partido do Povo Independente, que mais tarde se tornaria aliado do ANC de Mandela (KRUGER, 1999). Quando, em 1979, a Vendalândia foi reconhecida como um bantustão independente pelo governo sul-africano, o VNP tornou-se bastante repressivo, instituindo, em 1984, um estado de partido único com Mphephu como seu líder. As táticas repressivas do governo, a corrupção galopante e a continuação do empobrecimento da região redefiniram a estrutura de sentimentos da região e a tão pacífica Vendalândia passou a ser conhecida como "a capital do medo" (LYNCASTER, 2014, 57).

A agitação política diminuiu um pouco após o golpe militar de 1990, que reintegrou os bantustões à África do Sul, mas este fato não foi acompanhado por uma mudança radical no pessoal da administração local. Mesmo o ANC, que chegou ao poder na África do Sul em 1994, não procurou destituir os líderes tradicionais dos ex-bantustões, incluindo a Vendalândia, apesar de sua conivência com o regime do *apartheid*.

Os territórios Venda ainda estão longe de terem se recuperado da ruptura causada pelo *apartheid*. A área sofre com altas taxas de desemprego, principalmente entre os jovens; falta de abastecimento adequado de água e eletricidade; deterioração dos serviços de saúde; altos níveis de criminalidade devido ao uso de álcool e drogas e alta incidência de AIDS/HIV (McNEILL, 2011). Hoje, a grande maioria da população depende do "regime distributivo" (SEEKINGS; NATTRASS, 2005) que se enraizou em Vhembe, abrangendo vários serviços de bem-estar do governo e uma ampla

gama de ONGs nacionais e internacionais (McNEILL; JAMES, 2011, 195).

Uma resposta ao grave empobrecimento de Vhembe, como em outros ex-bantustões, foi uma "reinvenção da liderança tradicional" (McNEILL; JAMES, 2011: 195), bem como esforços voltados para a "retradicionalização" cultural (McNEILL; JAMES, 2011: 196; ver também MUGOVHANI; TSHISHONGE, 2012). Esses esforços, no entanto, tiveram que levar em conta as circunstâncias contemporâneas decorrentes das políticas nacionais da África do Sul associadas à "Nação Arco-Íris" (Emberly, 2011), estruturas administrativas nacionais, uma economia monetária baseada em commodities, bem como associações religiosas concorrentes, diversas tecnologias de mídia e outras mudanças associadas à dinâmica contemporânea dos fluxos nacionais e globais.

Musicar e as estruturas de sentimento em Vhembe

Dada a centralidade da música e da dança na sociedade Venda tradicional, não surpreende que muitos tenham se voltado para a música em seus esforços para gerar novas estruturas de sentimento para enfrentar a desestruturação da sociedade tradicional. Logo depois que Blacking deixou a região, a atividade musical tradicional entrou em declínio, de modo que na década de 1970 o perfil musical da região havia mudou drasticamente. A música permaneceu central na vida cotidiana de muitas pessoas, mas as opções disponíveis se tornaram muito mais diversificadas, abrangendo vários estilos de músicas populares transnacionais e sul-africanas; o reggae, por exemplo, adquiriu popularidade, mantendo-a até hoje (McNEILL, 2012). Mas outros gêneros também se tornariam predominantes, como *jive*, *tshingondo*, *rap* e outros estilos. Jaco Kruger observou como formas de "música pessoal", anteriormente consideradas antissociais, tornaram-se muito mais aceitáveis e apreciadas (KRUGER, 2007, 46). As principais esferas do musicar coletivo foram transferidas dos domínios tradicionais para escolas e igrejas, o que também acarretou uma mudança nos gêneros mais performados e ouvidos em contextos grupais.

À medida que a influência dos políticos tradicionais aumentava, no entanto, eles encorajavam o renascimento dos gêneros tradicionais, particularmente aqueles ligados ao prestígio das lideranças, como *tshikona* e *tshigombela* (EMBERLY; DAVHULA, 2021, 151-52). Kruger (2007, 40), por exemplo, observou que havia três tropas de *tshikona* para dançar na instalação do chefe Abraham Ramugondo na vila de Ngudza em 1986 e apresentações como esta tornaram-se cada vez mais frequentes para tais eventos. O renascimento das danças tradicionais também envolveu mudanças nas

práticas performativas. Anteriormente, o *tshikona* era dançado exclusivamente por homens, mas como muitos homens tiveram que migrar para as cidades em busca de trabalho, os meninos passaram e ser bem-vindos nas performances e cada vez mais mulheres começaram a integrar as apresentações como dançarinas (KRUGER, 2007, 40-1).

A *tshigombela* era uma dança tradicionalmente patrocinada por líderes locais, uma vez que essas agremiações desempenhavam um papel importante na sustentação das relações entre as classes dominantes em diferentes comunidades por meio das expedições *bepha* que realizavam em nome de seus líderes (BLACKING, 1962). Nas novas estruturas administrativas, os *bepha* tornaram-se dispensáveis, de forma que, quando nos anos 1970, os chefes de muitas aldeias tentaram criar equipes de *tshigombela* para se apresentarem nas comemorações do Dia da Independência e em outros feriados, eles tiveram dificuldade em encontrar meninas que conhecessem a dança. Assim, tiveram que recorrer a mulheres casadas, que, tradicionalmente, deixavam de dançar após o casamento (KRUGER, 1999, 129). Para ajudar no seu renascimento, o Departamento de Educação e Cultura criou uma competição anual de dança, e hoje as competições se tornaram as principais arenas de apresentações de dança tradicional por "conjuntos culturais" (MUGOVHANI; TSHISHONGE, 2012), muitas vezes com equipes de dança representando suas escolas (EMBERLY; DAVHULA, 2021).

Ao lado das formas oficiais de performance, *malende*, canções pessoais e vários gêneros populares cosmopolitas prevalecem, e os textos desses repertórios frequentemente fazem críticas às condições locais, comentando sobre a experiência de pobreza, do desemprego, dos serviços limitados, da brutalidade policial, da violência política e outros tópicos que afetam a vida cotidiana (ver, por exemplo, KRUGER, 1999, 2000, 2007). Nesses universos musicais que existem à margem do patrocínio dos chefes, os participantes podem expressar sua compreensão das forças que afetam suas vidas e identificar formas de enfrentá-las.

Observações Finais

A paisagem musical dos Venda hoje é muito diversa, abrangendo uma gama de gêneros "culturais", mas também uma ampla gama de estilos musicais populares cosmopolitas e sul-africanos, bem como hinos cristãos e canções gospel, repertórios escolares e assim por diante. Os contextos do musicar local também são extensos, abrangendo eventos e competições "culturais", mas também

encontros informais, igrejas, escolas e playgrounds, bares, shows, shows, rádio, televisão, internet e muito mais. Dentro desses vários mundos musicais, existem diversos interesses, diferentes experiências das condições atuais e distintas noções sobre os rumos que a sociedade Venda deve tomar. A sociedade "musicalmente organizada" dos Venda já se foi há muito tempo. Sem dúvida, Blacking romantizou demais a sociedade na qual conduziu sua pesquisa; no entanto, por mais frágil que tenha sido a estrutura de sentimento que encontrou durante seu tempo entre os Venda, é inegável que o *apartheid* deixou, como legado à Vendalândia, uma ruptura social de tal ordem que a reconstituição de uma localidade viável se tornou um grande desafio para a região.

Os vários domínios da música e da dança dos Venda continuam a fornecer arenas para a produção de geografias emocionais compartilhadas sobre as quais poderão estabelecer estruturas de sentimento, embora a natureza da sociedade que essas estruturas prenunciem envolva tanto convergências quanto conflitos, opondo a nostalgia dos modos tradicionais às aspirações cosmopolitas; crenças e práticas tradicionais contra o Cristianismo (MAFUKATA, 2017); conhecimento tradicional contra a educação escolar; as gerações mais velhas contra as mais novas.

Pode não ser mais possível imaginar a sociedade Venda como um todo organizado, mas ainda é para a música que muitos Venda se voltam em seus esforços para redefinir seus vínculos com o lugar em que vivem e com as suas vizinhanças. *Tshikona* e *tshigombela* ainda trazem alegria para muitas pessoas e esses sentimentos derivam do ato performativo que envolve a sincronização dos movimentos dos participantes. Os vários gêneros de canções "apresentacionais" (TURINO, 2008) fornecem arenas para a expressão pessoal, sendo, portanto, plataformas que contribuem para a consolidação de novas estruturas de sentimento. Dentro das igrejas, vozes ecoam, triunfantemente, suas visões para a sociedade Venda. As aspirações podem variar, mas essas são vozes comprometidas e esperançosas - comprometidas com uma localidade e com aqueles com quem a compartilham. Resta-nos a esperança de que, mesmo com a demarcação de diferentes caminhos, a maioria da população Venda encontre meios de empregar seus musicares a serviço da instalação de terrenos viáveis de habitação, produção e segurança moral.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis:

University of Minnesota Press, 1996.

BLACKING, John. Musical Expeditions of the Venda. *African Music*, 3(1), p. 54-72, 1962.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John. The Concept of Identity and Folk Concepts of Self: A Venda Case Study. In: JACOBSON-WIDDING, Anita (org.), *Identity: Personal and Socio-Cultural*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1983, p. 47-65.

EMBERLY, Andrea. Venda Children's Musical Culture in Limpopo, South Africa. In: CAMPBELL, Patricia Shean; WIGGINS, Trevor (orgs.), The Oxford Handbook of Childern's Musical Cultures. Oxford and New York: The Oxford University Press, p. 77-95, 2013.

EMBERLY, Andrea; DAVHULA, Mudzunga Junniah. Dancing Domba Intersections of Ethnomusicology, Music Education, and Research with Children and Young People". In: DIAMOND, Beverley; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. *Transforming Ethnomusicology Volume II: Political, Social & Ecological Issues*. New York: Oxford University Press, 2021, p. 148-260.

KRUGER, Jaco. Singing Psalms with Owls: A Venda Twentieth Century Musical History. African Music, 7(4), p. 122-46, 1999.
KRUGER, Jaco. Mitambo: Venda Dance Theatre. *South African Theatre Journal*, 14(1), p. 73-96, 2000.

KRUGER, Jaco. Singing Psalms with Owls: A Venda Twentieth Century Musical History Part Two: Tshikona, Beer Songs and Personal Songs. African Music, 8(1), p. 36-59, 2007.

LYNCASTER, Juhli. "Connecting Bodies: Re-examining Ritual Murder in Venda." Dissertação, Carleton University, Canada, 2014.

MAFUKATA, Mavhungu Abel. (Vho) Abel Mphagi – The Barefoot Native 'Prophet' and 'Evangelist' of Vendaland: a transition of indigenous belief systems and Christianity. *Scriptura*, 116 (1), p. 1-27, 2017.

McNEILL, Fraser. *AIDS, Politics and Music in South Africa*. New York: Cambridge University Press, 2011.

McNEILL, Fraser. Making Music, Making Money: Informal Musical Production and Performance in Venda, South Africa. *Africa*, 81(1), p. 93-111, 2012.

McNEILL, Fraser; JAMES, Deborah. Singing Songs of AIDS in Venda, South Africa: Performance, Pollution and Ethnomusicology in a Neo-liberal Setting. In: BARZ, Gregory; CHOEN, Judah M. (orgs.), *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing thorough Music and the Arts*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011, p. 193-213.



MILTON, Kay. Meanings, Feelings and Human Ecology. In: MILTON, Kay; SVAŠEK, Maruška (orgs.), *Mixed Emotions: Anthropological Studies of Feeling*. Oxford: Berg, 2005, p. 25-41.

MUGOVHANI, Ndwamato George; MAPAYA, Madimabe Geoff. Towards Contestation of Perceptions, Distortions and Misrepresentations of Meanings, Functions and Performance Contexts in South African Indigenous Cultural Practices. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 5 (27), p. 1201-206, 2014.

MUGOVHANI, Ndwamato; TSHISHONGE, Thivhfuni. Shifting Identities in South African Indigenous Cultural Practices: A Case Study of Tshikona and Tshigombela of Vhavenda Communities in Limpopo. *South African Journal of Folklore Studies*, 22(2), p. 114-23, 2012.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia,* 6(1). São Paulo, Brasil:e-185341. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341.

SEEKINGS, Jeremy; NATRASS, Nicoli. *Class, Race, and Inequality in South Africa*. New Haven: Yale University Press, 2005.

SMITH, Mick et al. 2009. Geography and Emotion – Emerging Constellations. In: SMITH, Mick et al (orgs.). *Emotion, Place and Culture*. Aldershot: Ashgate, 2009, p. 1-19.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*. Chicago: Chicago University Press, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Maxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

NA BATIDA DA PALMA DA MÃO - A CONSTRUÇÃO MUSICAL DA NOÇÃO DE FAVELA

GT "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Paulo Menotti Del Picchia (USP)
menodelpicchia@gmail.com

Resumo: O trabalho aborda a construção da noção de favela no funk a partir da interlocução etnográfica com o jovem MC Tiiga. Traz dados de pesquisa de campo dentro da Liga do Funk, em São Paulo, onde a conexão entre funk e favela emergiu como elemento central. As práticas compartilhadas que formam o que podemos chamar de "musicar" (SMALL, 1998) no funk são pensadas a partir do conceito de localidade (APPADURAI, 1996).
Palavras-chave: Funk. Favela. Musicar. Localidade.

Clapping Hands - The Musical Construction of the Notion of Favela

Abstract: The work addresses the construction of the notion of favela in funk from the ethnographic dialogue with the young MC Tiiga. It brings field research data within the Funk League, in São Paulo, where the connection between funk and favela emerged as a central element. The shared practices that form what we can call "musicking" (SMALL, 1998) in funk are conceived from the concept of locality (APPADURAI, 1996).
Keywords: Funk. Slum. Musicking. Locality.

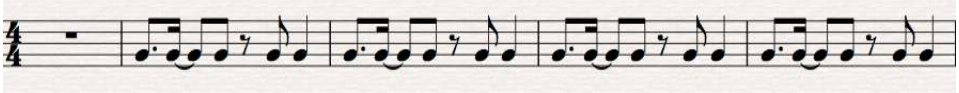
Introdução: por que MC Tiiga canta?

> Por que eu canto funk? Porque é uma forma de eu me expressar, de falar com os meus. Aqui na quebrada nossa linguagem é diferente, mas o pensamento é um só. É tá sempre passando uma mensagem, um conteúdo, passando uma visão pro próximo. Não só pro próximo, mas pra todas as outras gerações. A gente procura se expressar nas letras, trazer uma mensagem, uma mensagem de conforto ou uma mensagem que possa levantar o próximo. As nossas músicas não é pra ser só mais um *hit.* A gente quer fazer algo que permaneça por gerações. Que as outras pessoas entendam a nossa mensagem.
>
> Não vejo o funk como um só. *Eu escolhi o funk por ele ser livre*, ser uma forma ilimitada de você se expressar. Você se comunica com o seus próprios conterrâneos aqui. Muitas músicas tem outro tipo de mensagem, mas aqui realmente o pessoal se identifica com o que a gente fala, o que a gente sente.
>
> (MC Tiiga, no documentário "MC Tiiga - Um Mundo na Palma da Mão", 2018. Grifos meus em itálico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cKwVIxmkO2I&t=2s)

A pergunta "por que você faz música?" é um verdadeiro *hit* entre os antropólogos da música. Anthony Seeger enfatiza a importância desse questionamento em toda sua obra - para citar dois exemplos, no próprio título de um de seus livros mais importantes *"Why Suyá Sing"* (2004) e no texto de cunho metodológico "Etnografia da Música" (2008), onde enumera questões centrais para quem deseja analisar um universo musical pelas lentes da antropologia. Uma das perguntas que fiz ao MC Tiiga no documentário que produzimos juntos foi: "por que você canta funk?" O gênero

musical que Tiiga produzia e cantava na época era o funk. Quando filmamos a gente já se conhecia há quase dois anos e já havíamos produzido juntos seu funk consciente "Calabouço da Ganância"[1]. Eu já havia perguntado a mesma coisa algumas vezes, em outras ocasiões. A cada encontro nosso eu repetia o questionamento e novas camadas discursivas iam surgindo. No trecho acima, sua resposta trata do funk como forma de expressão livre que utiliza a linguagem da *quebrada*, uma forma de expressão com a qual sua *quebrada* se identifica. Tiiga quer passar uma mensagem de "conforto" para os seus "conterrâneos" através de sua música; uma mensagem que perdure e que não seja apenas um *hit*. Os *hits* do funk brasileiro destes últimos anos tendem a ter uma vida muito rápida.

Minha apresentação aqui trata, entre outras coisas, de como conheci MC Tiiga, também chamado Tiago Oliveira, 25 anos, negro, morador do Jardim 9 de Julho, São Mateus, Zona Leste de São Paulo. Trata de minha entrada nos mundos funks de São Paulo, via Liga do Funk, uma associação de caráter socioeducativo, fundada por pessoas ligadas ao funk, cujo objetivo principal era orientar jovens interessados em se profissionalizar nesse universo. Conheci Tiiga em 2016, frequentando as reuniões promovidas pela Liga. Na Liga do Funk, pude observar diversos jovens aspirantes à carreira de MC exercitarem semanalmente suas performances musicais. Nessas performances, elementos estruturais do funk foram observados e praticados - como a clave rítmica musical nuclear do gênero, que era percutida com as palmas das mãos por todos e que nos conectava sonoramente. Uma clave é um padrão rítmico fixo e definido que pode durar um ou mais compassos. Abaixo segue uma possível transcrição da clave funk percutida com as mãos pelos frequentadores da Liga. Acompanha um link de *Youtube* com uma gravação produzida por mim para fins analíticos.



Transcrição 1: Clave de funk. Exemplo sonoro disponível em: https://youtu.be/K3ygWLkqLCI

[1] O clipe da música está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V1ypn5XZFB8 Consciente é um dos diversos estilos de funk brasileiro. O gênero funk brasileiro é composto ainda por estilos conhecidos como putaria, ostentação, proibidão, montagem, mandela, etc. Para uma discussão recente sobre essa diversidade estilística no funk ver "O labirinto e o caos: narrativas proibidas e sobrevivências num subgênero do funk carioca" (2019) de Carlos Palombini e Dennis Novaes. Os autores optam por utilizar o termo "subgênero" para delimitar essas classificações. Eu optei manter a palavra usada por meus interlocutores que falam em "estilos" de funk.

O espaço desses encontros também se apresentava como um local de construção de identidades periféricas onde o funk se confunde com a favela e vice versa. A favela emerge como o local de origem do funk. O funk emerge como expressão cultural da favela em luta por legitimidade. A favela que a Liga apresenta é polissêmica. É uma localidade com dimensões físicas e geográficas concretas - é a periferia urbana de São Paulo. Mas é também uma localidade construída subjetivamente a partir de elementos simbólicos e afetivos que os discursos das letras de funk agenciam. Busquei o auxílio do antropólogo Paulo Artur Malvasi (2012), que trabalhou com a juventude periférica paulistana em sua pesquisa de campo, para acessar essa multiplicidade de sentidos da favela e da experiência de jovens periféricos em São Paulo. Arjun Appadurai (1996) também é um autor importante aqui, justamente por lidar com essas questões de construção social e cultural das localidades no mundo contemporâneo. Uma questão central que discuto é a construção da favela enquanto localidade multidimensional a partir do funk.

Um musicar da favela

Em 1998, o neozelandês Christopher Small cunha o verbo-conceito "musicar" para abarcar todo tipo de engajamento associativo na produção de uma determinada manifestação musical. Tocar numa banda de rock, dar aulas de música, ouvir um som com fones de ouvidos, ativar um sistema de som da rua, vender bebidas num show, vender os ingressos de um concerto seriam exemplos de engajamentos musicais possíveis e fariam parte dos "musicares". Uma das propostas aqui é explorar o conceito de Small a partir da perspectiva da localidade. Como a produção de localidade afeta e é afetada pelo "musicar" ou pelos "musicares"? No caso do funk, essa perspectiva que lança luz às possíveis relações entre música e produção de localidade faz bastante sentido, já que o pertencimento à favela é trazido à tona o tempo todo. Nos encontros que presenciei dentro da Liga do Funk, essa associação entre funk e favela era feita discursivamente como na fala que trago a seguir.

> Quem aqui é da favela? Quem aqui é favela levanta a mão? O Funk é favela! grita MC Poneis - um negro alto, magro e de voz grave - empunhando um microfone em cima do pequeno palco da Liga. Estou numa sala na Ação Educativa, na reunião semanal da Liga do Funk. Cerca de trinta jovens, na maioria homens, trajando bonés, bermudas, correntes e tênis levantam as mãos empolgados e hipnotizados pela figura de MC Poneis.

(Diário de Campo, Liga do Funk, dia 23/03/2016)

Ouvi essa fala de MC Poneis em uma de minhas primeiras visitas à associação de MCs, DJs e produtores musicais que se reuniam, até 2017, semanalmente no prédio da Ação Educativa[2], rua General Jardim, 660, Vila Buarque (fronteira com Higienópolis), São Paulo. MC Poneis era uma das pessoas que coordenava a reunião naquele dia. Coordenar nesse caso significava empunhar o microfone num palco e orientar cerca de trinta jovens sobre como agir dentro daquele universo artístico-musical. No momento do questionamento de MC Poneis, eu me encontrava no salão principal do piso térreo do prédio onde acontecem as reuniões e performances, ao lado desses jovens. Todos, sem exceção, levantaram os braços depois da pergunta. Eu permaneci quieto levemente constrangido por não me sentir pertencendo à favela. Não ser da favela significava também não ser do funk e ser um estranho naquele espaço, ser *de fora*. Ser da favela significava, nesse contexto, ser do funk.

Paulo Malvasi (2012 e 2013) descreve a favela a partir da noção de *quebrada* interpretada como uma categoria nativa central na vida de jovens moradores da periferia, categoria que possui dimensões simbólicas, existenciais e territoriais. O autor propõem pensarmos a noção de *quebrada* como uma das interfaces[3] (zonas de contato) fundamentais para uma reflexão antropológica sobre a vida de jovens moradores dos bairros de baixa renda. Quem levantou o braço na Liga do Funk pertence a uma *quebrada*, pertence a um grupo social que sofre alguma modalidade de estigma ou preconceito, sendo a ação repressiva recente da polícia aos fluxos de funk uma dessas modalidades[4].

[2] A Ação Educativa é uma associação civil sem fins lucrativos, fundada em 1994, que atua nos campos da educação, da cultura e da juventude, na perspectiva dos direitos humanos. No 1o semestre de 2017, a Liga do Funk perdeu espaço dentro da Ação Educativa passando a contar com apenas um dia por mês nesse local. As reuniões semanais foram então transferidas para a Morada da Liga, uma casa de alto padrão na Vila Matilde, Zona Leste de São Paulo. A Morada da Liga durou um ano, e foi viabilizada com recursos do Programa de Fomento à Cultura da Periferia, criado através da Lei Municipal 16.496/16, na gestão de Fernando Haddad. Além das reuniões semanais, a Morada da Liga promoveu uma espécie de residência artística e profissional para cerca de 20 jovens, selecionados via edital de inscrição da associação.

[3] As outras interfaces que Malvasi elenca em seu estudo que aborda as condições de vida de jovens em conflito com a lei são o mundo do crime e o universo do *socioeducativo* (Fundação Casa, por exemplo).

[4] No início de 2020, MC Tiiga fez uma sequência de *stories* no instagram indignado por ter ido a uma lanchonete na Rua Augusta, bairro central de São Paulo, chamada "RapBurguer", e ter sido impedido de entrar para conhecer o local se não garantisse ao dono do estabelecimento que iria comprar algo. Segundo ele, sentiu que foi um preconceito por ele ser "preto da favela". Ele sugeriu que a lanchonete mudasse o nome para "BoyBurguer" porque só tinha "branquinho playboy" e aquela discriminação que sofreu não era "procedimento do rap"; em sua visão a lanchonete não tinha

Se o funk é favela, como MC Poneis dissera, criminalizar o funk seria uma forma de criminalizar a favela? Quem não é do funk não seria favela mesmo morando num bairro da periferia da cidade? Por outro lado, quem é do funk poderia se sentir pertencendo à favela mesmo não morando na periferia? Que favela é essa que MC Poneis apresenta em sua fala? Essas são questões que brotaram das reuniões na Liga: noções de pertencimento, de localidade e de identidade social associadas ao funk e à favela.

> "A favela é o nosso lar, tá ligado! Aqui é a nossa tribo. Aqui é onde quem menos tem é quem mais divide, e as pessoas que mais acolhem pessoas de fora. Aqui é como se fosse o Brasil, tá ligado, e a burguesia fosse a Europa. Aqui é lugar de *gente da gente*, lugar de gente *humilde*, lugar de gente com bom senso. É assim que eu enxergo a favela. A favela é nosso lar, é onde a gente nasce, cresce e morre. *Mesmo que a gente mude de vida a favela que existe dentro de nós não morre*, favela é uma religião tá ligado!"
> (MC Tiiga, 20/02/2019)

Quando Tiiga diz que a favela que existe dentro não morre, mesmo mudando de vida, ele está justamente se referindo a essa camada profunda de sua identidade e de sua subjetividade habitada pela experiência de vida na *quebrada.* Ser favela é sentir o mundo de um jeito favela, se pensar no mundo como favela. É enxergar o outro e dar nome ao outro a partir desse lugar; no caso dele, o outro se apresenta como a burguesia. A fala de Tiiga toca num ponto central para qualquer um que vá se debruçar sobre o funk - o conflito social que existe desde sempre no Brasil. A partir de sua fala proponho - em consonância com muitos estudiosos do funk carioca como Adriana Facina (2009, 2010, 2014), Adriana Lopes (2010, 2014), Carlos Palombini (2014, 2019) - que escutemos o funk como voz que expressa e atualiza esse conflito. Uma voz que em muitos momentos concebe uma divisão do mundo em duas metades, a favela e a burguesia, a pobreza e a riqueza, a periferia e o centro, os humildes e os não-humildes, os que dividem e os que não-dividem, os manos e os playboys[5]. Tiiga canta sua visão da realidade em funks e raps denunciando a desigualdade de condições sociais.

---

legitimidade para usar a palavra rap no nome agindo dessa forma. Trouxe essa história como outro exemplo de modalidade de estigma e/ou preconceito; vale também como exemplo metodológico de etnografia online.

[5] Ramos (2016) encontrou essa mesma divisão com suas interlocutoras na Liga. Segundo a autora, no caso das mulheres a oposição aparecia entre a periferia e/ou periférica e a categoria "paty" e/ou "patricinha". Mylene Mizrahi (2014) aposta em uma outra perspectiva de análise focada nos aspectos conectivos da cultura funk levantando questionamentos sobre a oposição "morro" e "asfalto" do contexto carioca. As falas na Liga do Funk em São Paulo (re)produzem uma perspectiva mais dicotômica.

Se o funk é favela, é uma música que emerge como localidade, como lugar, como espaço, como território. E trata-se dos territórios periféricos onde os serviços do Estado são precários ou inexistentes (saneamento básico, educação pública, asfaltamento das ruas, iluminação, etc.)[6]. Essa condição de precariedade levou a favela, até um passado recente, a ser identificada unicamente com algo negativo. Samuel Araújo (2006), num artigo em que explora como uma perspectiva etnomusicológica poderia iluminar questões sobre violência e desigualdade no Rio de Janeiro, usa o termo favela para designar as áreas urbanas desprovidas de direitos e recursos. Favela aparece como sujeita à representações de medo e de admiração pelas elites - medo da violência e perigo, admiração em especial pelas manifestações culturais como música. Fala de como inúmeros termos foram e são usados sendo que não haveria uma unanimidade nem entre os moradores e nem entre as pessoas de fora. Favela e Comunidade seriam os mais antigos e usados. A polícia do Rio de Janeiro utiliza também o termo Complexo. Segundo o autor, o jargão tecnocrático recentemente teria passado a usar o termo favela-bairro. Este ultimo estaria ligado ao termo *inner city* que visava substituir o *ghetto.*

De todo modo, o morador da favela era (ou ainda é) identificado pelas camadas sociais mais abastadas (pela burguesia, diria Tiiga) como um bandido em potencial, (ARAÚJO, 2006), (FELTRAN, 2010 e 2013), (LOPES, 2009) (FACINA, 2010), (FACINA e LOPES, 2010). Letras de funk atuais também reconhecem isso como no verso *"É século 21 onde tudo é menos empolgante Aonde o neguinho só por ser neguinho Nos olhos dos canas ele é traficante"* da música "Eu Sou o Funk" lançada em 2019 pelo MC Neguinho do Kaxeta, um dos artistas mais valorizados pelos MCs frequentadores da Liga[7]. Talvez por isso, em diversos momentos escutei frases como "o funk não pode ser criminalizado, o funk é cultura sim, cultura do preto favelado" (MC Gerinho, coordenador

[6] O único serviço estatal que não é precário nesses locais é a ação repressiva da polícia.

[7] Para trazer mais uma percepção sobre o estigma que o jovem, negro e periférico vivencia segue um depoimento do rapper Mano Brown sobre seu filho - "Eu tenho um filho negro também que usa boné, que é alto forte, e eu sei o que o Brasil pensa de negros fortes que usam boné na rua, de jovens negros fortes que tão na rua de boné. Tem todo o estereotipo do medo, do preconceito. Essa é a visão, entendeu? Vocês querem polícia, mas polícia não tá pra prender playboy, a polícia tá pra prender a gente, pra invadir favela, pra meter o pé na porta da casa do mano." (entrevista pelo canal de instagram @rapnacionalofficial - vista dia 6/12/2019)

da Liga, 2017), "o funk não é crime, é arte, é nossa cultura" (MC Tiiga, 2016). Existia uma necessidade constante de afirmar a favela como capaz de produzir cultura e o funk como expressão legítima dessa cultura. Essa perspectiva negativa da favela já vem se transformando há algum tempo. A favela que emerge no musicar funk é uma favela orgulhosa de si, potente, inventiva e criativa.

O musicar funk traz a favela como um local alargado que é geográfico, é espacial, mas é também uma estrutura de sentimento, caminho reflexivo desbravado por autores como Arjun Appadurai (1996). Isso vai de encontro ao que já trouxemos de Malvasi (2012 e 2013), a ideia de quebrada como possuindo uma dimensão existencial e simbólica. O funk de certa forma transporta esse local alargado para outros locais, e ainda, se pensarmos nos argumentos de Arjun Appadurai, é uma das práticas culturais de produção dessa localidade num mundo cada vez mais translocalizado. Appadurai propõe que as etnografias sejam relidas dentro dessa perspectiva de tratar a localidade como algo produzido socialmente que possui uma dimensão concreta, empírica, material e prática, mas que também possui uma dimensão abstrata, emocional e sentimental. "Eu tenho até agora focado na localidade como uma propriedade fenomenológica da vida social, como uma estrutura de sentimento que é produzida por formas particulares de atividade intencional e que produz tipos particulares de efeitos materiais." (APPADURAI, 1996, p. 182). Segundo o autor, essa dimensão abstrata da produção da localidade está ligada à imaginação e à subjetividade.

A música é uma das práticas culturais nesse processo, especialmente nas suas dimensões emocionais e sentimentais, afetando as subjetividades e a imaginação coletiva. A imaginação em Appadurai é transformadora porque é a capacidade de imaginar-ação, imaginar uma ação no mundo. As imagens em movimento num mundo translocalizado e conectado via internet são como que tijolos da imaginação coletiva e das subjetividades contemporâneas. Os clipes de funk são exemplos dessas imagens sonoras em movimento que comunicam, transportam, produzem a favela enquanto localidade. Nas letras, os MCs imaginam um mundo diferente, um ser favela potente e positivo em contraposição a um entorno que produz estigmas difíceis.

Calabouço da Ganância e a clave que conecta

"Naquela tarde, me chamou a atenção o canto bonito de um dos MCs. Ele cantava funk consciente numa tonalidade menor, sua voz era boa e a letra com viés crítico:

"Do prego na havaiana, ao buti mais boladão.
Da parede madeirite ao conforto da mansão, irmão!
Sei lá, pessoas mudam com as notas de cem na mão,
Sendo que nós só levamos flores dentro do caixão."
Mundo louco louco mundo onde se vale o que tem
Se tu tem muito tem muito se tem pouco poucos tem
Constantemente o conforto preenche o vazio criado
Fartura traz alegria onde o semblante foi mudado
Dinheiro é feito de papel, papel que cria reféns
escravos das vaidades e do acúmulo de bens
É o calabouço da ganância sem o alvará de soltura
poucos que não se corrompem mantém sua postura
Com dinheiro ou sem dinheiro mantenho a minha postura."
("Calabouço da Ganância", MC Tiiga)

O jovem se apresentou como MC Tiiga, da Zona Leste. O nome do funk era "Calabouço da Ganância". Vestia uma camiseta com um desenho do rapper americano Tupac. Reparei que seu corte de cabelo destoava dos demais MCs que se apresentaram naquela tarde, era mais comprido e não raspado bem curto com máquina. No fim da tarde, na rua em frente a Ação Educativa, encontrei MC Tiiga, me apresentei, disse que tinha gostado muito de sua apresentação. Pedi para filmar um trecho da música e peguei seu contato de *whatsapp* para enviar o filme depois. Ele cantou o trecho inicial da música acompanhado pela batida de palma na clave do funk e pelo *beatbox* de um amigo. Me disse que a música ainda não havia sido gravada. Falei para ele que eu era músico e que a gente tinha que gravar juntos essa. MC Tiiga gostou da ideia."
(Diário de Campo, Liga do Funk, 23/03/2016)



Foto 1: MC Tiiga cantando "Calabouço da Ganância" na Liga do Funk, dia 23/03/2016.

Meu trabalho de campo no funk começou na Liga em 2016, onde conheci jovens MCs e comecei a entender alguns aspectos estruturais do gênero. Um dos aspectos musicais centrais era a prática de bater com as palmas das mãos o ritmo da clave funk transcrita anteriormente acompanhando o canto de algum MC. Isso acontecia tanto no palco onde os jovens MCs se apresentavam acompanhados de um DJ, quanto nas ruas ao redor onde os jovens permaneciam algumas horas para conversar, cantar, beber, fumar e interagir após o término oficial das reuniões. Outra possibilidade musical eram os *"beatbox"* que é um tipo de canto percussivo que também serve para acompanhar o canto melódico dos MCs. A musicalidade funk e suas características estilísticas uniam os jovens frequentadores da Liga. Jovens como MC Tiiga com quem acabei aprofundando laços e indo gravar dentro de estúdio. Um segundo momento da pesquisa foi dentro de estúdios gravando funks. O terceiro momento da pesquisa foi frequentando fluxos de rua num bairro periférico. Não temos tempo aqui para explorar todos os espaços etnográficos percorridos,

mas gostaria de assinalar aspectos desses musicares funk que fortalecem a perspectiva de que a música atua na construção social das localidades, para concluir a presente reflexão.

Um aspecto central dessa construção musical da favela é a prática de improvisação poética que os jovens periféricos desenvolvem nas suas *quebradas*. A prática de improvisação poética é aprendida desde a juventude dentro da clave rítmica funk transcrita anteriormente que é batida na palma da mão nas brincadeiras e batalhas de rima. É uma musicalidade compartilhada, um jeito de criar que vem das brincadeiras fazendo rima sobre o ritmo das palmas de mão. Tiiga conta que começou na quadra de futebol do lado de sua casa, fazendo pequenas batalhas de rima com os amigos da vizinhança e passando a cantar nas festas do bairro quando tinha oportunidade de subir no palco. Eles fazem parte de um grupo sonoro com características musicais marcantes como um andamento (a maioria dos funks gira em torno de 130 bpms a 150 bpms) e uma clave definidos. Além, do andamento da batida, a experiência de vida periférica conecta as narrativas de todos eles. Mesmo com as variações de estilo, de melodia, de encadeamentos harmônicos, a experiência periférica brota de todas as letras.

Os funks criados por esses jovens MCs, depois de gravados dentro de estúdio, ganham as ruas das quebradas nos fluxos, onde são tocados em potentes sistemas de som automotivos que demarcam sonoramente a favela enquanto localidade. Os fuxos são festas de rua que se formam espontaneamente ao redor de sistemas de som de alta potência. São um tipo de engajamento musical e festivo específico dos bairros periféricos paulistanos. Para uma descrição mais detalhada dos fluxos como um dos tipos de "musicares" do funk, ver "Fluxos, quebrada e musicar funk - se sentir dentro da música" (DEL PICCHIA, 2021). Ao meu ver, o mundo funk é formado por diversos tipos de "musicares" que juntos atuam na construção de uma favela multidimensional e polissêmica. As letras das músicas falam da experiência de vida periférica. A vivência com os amigos na rua treina os jovens no improviso poético e na clave funk que se tornam composições gravadas em estúdio num momento posterior. Os fluxos de funk amplificam esses cantos dos MCs gravados em estúdio em potentes sistemas de som, construindo uma paisagem sonora específica que caracteriza essas localidades. MCs, cantos, clave rítmica, estúdios, sistemas de som e fluxos de rua são agentes fundamentais que se engajam numa rede de "musicares" que demarcam a noção de favela

sonoramente.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Samuel. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro". In: *Ethnomusicology* Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer, 2006), pp. 287-313. University of Illinois.

DEL PICCHIA, Meno. Fluxos, quebrada e musicar funk - se sentir dentro da música. In: Revista *GIS - Gesto Imagem e Som*, Vol. 6, No. 1, 2021.

FACINA, Adriana. "Não me bate doutor: Funk e criminalização da pobreza". In: *V ENECULT - Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. UFBa, Salvador, 2009.

_____. ""Eu só quero é ser feliz": Quem é a Juventude funkeira no Rio de Janeiro?" In: *Revista EPOS,* Rio de Janeiro - RJ vol.1 I No2 I Outubro 2010.

_____. *Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro*. 29a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

FACINA, Adriana e LOPES, Adriana. *Cidade do Funk: Expressões das Diásporas Negras nas Favelas Cariocas.* IV ENECULT, Bahia, 2010.

- FELTRAN, Gabriel de Santis**. "**Crime e castigo na cidade: os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo". In: *Caderno CRH*. Salvador, v.23, n.58, Jan/Abr, 2010.

_____. “Sobre anjos e irmãos cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias.” In: *Revista do Instituto de EstudosBbrasileiros*, Brasil, n. 56, São Paulo, jun. 2013.

LOPES, Adriana. "A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca." In: *RBLA*. Belo Horizonte: 2009.

MALVASI, Paulo Artur. *Interfaces da vida loka* Um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo. Tese de doutorado. Faculdade de Saúde Pública da USP: 2012.

_____. " O domínio do mental e a vida loka: uma análise do dispositivo das drogas nas periferias de São Paulo". In: *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCAR.* Vol.3. No 2. São Carlos, 2013.

NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. “O labirinto e o caos: narrativas proibidas em um subgênero do funk carioca”. In: FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana (Orgs). *Nó*

em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

PALOMBINI, Carlos. "Soul brasileiro e funk carioca". In: *Revista Opus.* Vol 15, No 1. Goiânia: 2009.

_____. *Notas Sobre Funk.* Disponível em www.proibidao.org. 2014.

SEEGER, Anthony. "Etnografia da Música." In: *Cadernos de Campo*, v17, n17, São Paulo, 2008.

_____. *Why Suyá Sing – A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

Músicas

MC Neguinho do Kaxeta. *Eu Sou o Funk*. São Paulo: *GR6 music*. Suporte: Fonograma do Spotify. Duração: 4'23".

Audiovisuais

MC TIIGA - Um mundo na palma da mão. Diretores/produtores: MC Tiiga e Meno Del Picchia. São Paulo: LISA, 2020. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=cKwVIxmkO2I

CALABOUÇO da Ganância. Diretor: MC Tiiga. São Paulo: Pintado produções, 2021. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=V1ypn5XZFB8

.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O MUSICAR DA FOLIA DA ROÇA DE PLANALTINA (DF): TEIA CÍCLICA, MÚSICA E RITUAL

GT "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Givas Demore
Universidade de Brasília
givas.demore@gmail.com

Beatriz Magalhães-Castro
Universidade de Brasília
bmagalhaescastro@gmail.com

Resumo: A folia da roça de Planaltina (DF) é uma festa para celebrar o Divino Espírito Santo. Ela acontece no ambiente rural: nas fazendas, nos ranchos e sítios. A celebração do Divino se realiza através de uma série de gestos, atos e palavras que se fundem e dão origem a um ritual complexo que envolve música, crença e devoção. O musicar da folia é o meio para: devoção, transmissão de mensagens, e celebração de ritos. O objetivo deste artigo é compreender como acontece o musicar dos foliões e quais os ritos que o envolve. Os dados aqui analisados decorrem de uma pesquisa de mestrado realizada na folia da roça de Planaltina (DF). A metodologia utilizada neste artigo é a etnografia que fornece um retrato cultural da festividade, da qual se pôde extrair os aspectos a serem analisados. Os seus resultados revelam que o musicar manifesta um ritual que envolve um conjunto de atos, comportamentos e símbolos que se revestem de um significado geral: celebrar o Divino Espírito Santo.
Palavras-chaves: Festa do Divino. Música e ritual na festa do Divino. *Musicar*

The Musicking of the Holy Spirit *Folia* of Planaltina (Df): the music and the Ritual

Abstract: The Holy Spirit *Folia*, or revelry, of Planaltina (DF) is a festivity to celebrate the Holy Spirit. It takes place in the rural environment: farms, ranches and granges. The celebration the Holy Spirit Folia takes place through a series of gestures, acts and words that merge and give rise to a complex ritual that involves music, belief and devotion. The *folia's* musicking is the means for: devotion, transmission of messages and celebration of rites. The purpose of this article is to understand how *folia's* musicking happens and what rites it involves. The data analyzed here derive from a master's research carried out in the *folia* of the Planaltina (DF). The methodology used in this article is the ethnography that provides a cultural portrait of the festivity, from which the aspects to be analyzed could be extracted. Its results reveal that musicking manifests a ritual that involves a set of acts, behaviors and symbols that have a general meaning: to celebrate the Holy Spirit.
Palavras-chaves: Festa do Divino. Música e ritual na festa do Divino. *Musicar*

Aspectos preliminares

Conforme afirmou a professora Dra. Suzel Reily à revista eletrônica da Unicamp, o musicar passou de verbo a verbo substantivado com finalidade de ampliar a significação daquilo que chamamos de fazer musical (SUGIMOTO, 2018). O termo *Musicking,* traduzido para o português como *musicar*, foi cunhado por Christopher Small, denotando música como verbo em detrimento da música como objeto. Para Small (1998), "*músicar* é participar, em qualquer capacidade, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance (o que é chamado de composição) ou dançando". Contribuir para com um evento também é um tipo de performance para o autor. O autor deixa claro que "qualquer caminho para uma performance musical, incluindo uma performance gravada [...] é *musicar*" e que musicar "abrange toda a participação em uma performance musical, seja ela ativa ou passiva, gostemos ou não [...] (*Ibid.,* p. 9). [1] Destacamos que o musicar, na perspectiva de Small, se relaciona a qualquer

[1] Compreendemos que Small, através do termo *musiking,* chega às mesmas conclusões que os teóricos da etnomusicologia e nova musicologia. Small, em palestra proferida no *III Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia* (Benicàssim, 25 de maio de 1997), buscando responder aos questionamentos que culminariam em seu terceiro livro (o *Musicking: the meanings of performance and listening*), afirma que

> Em busca dessas respostas, li filosofia, estética, história e sociologia da música extensivamente e tentei entender Kant, Hegel, Schopenhauer, Adorno, Lukács, Meyer, Langer e Dahlhaus. Não encontrei muita ajuda em nenhum deles. Em primeiro lugar, eram todos muito complicados e abstratos. É difícil para mim acreditar que uma atividade humana tão universal e tão concreta quanto a música exija explicações tão abstratas e complicadas. Tudo parecia distante da minha própria experiência musical, seja como compositor, ou como intérprete, ou como ouvinte, ou como professor, e ainda mais distante da experiência da maioria dos meus alunos.

Percebe-se nas palavras do autor a ausência de uma fala expressa a respeito dos teóricos da etnomusicologia. Por décadas, a etnomusicologia se ocupa de temas relacionados ao contexto/processo, o que envolve todos os participantes. Compreende-se essa visão tardia de Small pelo fato dele ser um musicólogo (professor voltado a questões educacionais) e não um etnomusicólogo. Destaca-se que a musicologia só começou a se interessar pela conexão entre comportamento/contexto (fortemente) a partir dos anos 80, culminando com a nova musicologia nos anos 90. Gary Tomlinson (1984) (ver artigo **"***The web of culture, a context for musicology"),* surgiu como percussor do apelo à utilização do contexto cultural nas análises musicológicas. Tomlinson expressou sua preocupação com a invocação do contexto original da obra ou descrição da obra dentro dele. Para ele, os analistas não valorizam o contexto e desse modo, apesar de perceber a estrutura interna, não chegavam ao significado. O significado, expresso na teia cultural - conforme Tomlinson - só aparecia quando se entrelaçam os vários elementos da interpretação. No que diz respeito ao teórico em questão: Small é um musicólogo fruto do estudo da música como processo envolvendo todos os expectadores: compositores, interpretes, ouvintes, agentes envolvidos em detrimento de sua utilização como produto. Utilizamos as concepções de Small pela grande abrangência do termo musicar e pelo seu viés em consonância com o projeto *'O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia'*. Ademais, entendemos que o termo "musiking" pretende uma abordagem já feita pela etnomusicologia, pois a análise do contexto na etnomusicologia também envolve todos aqueles que contribuem para a natureza social do evento. Por fim, nos baseamos nos campos sociais, além da performance e da escuta, pois segundo o projeto *O musicar Local [...]* "há muitos campos sociais além da performance e da escuta que propiciam a mobilização

engajamento com a música, o que acontece em um local e que, por sua vez, envolve um contexto e agentes ativos ou passivos.

Entendemos a celebração da folia do Divino da Roça de Planaltina (FDRP) como uma expressão do musicar dos foliões que se reúnem para celebrar o Divino. O conceito de musicar é importante, pois nos faz envolver todos os personagens que atuam no contexto, independentemente de sua atuação no conjunto instrumental.

A FDRP é uma festa tradicional, celebrada há mais de 156 anos na cidade de Planaltina (DF). As festas do Divino, de forma geral, celebram a terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo. Sua origem remonta a Portugal, especificamente a Benavente (AZEVEDO, 1963; LOPES, 2004; NOÉ, 2012), Alenquer (CASCUDO, 1999; LEAL, 1994) Madeira (VIEIRA, 2016) e Açores. A literatura aponta a criação do culto, no séc. XIV, para dois personagens: a Rainha Isabel e o monge Joaquim de Fiore. Conforme Meira (2009), Leal (1994) e Baptista de Lima (1985), o desenvolvimento dessa festividade se deu em Açores se disseminando pelos demais territórios e países.

Na FDRP, o musicar decorre dos aspectos culturais no qual ele se insere. Segundo Silva (2020, p, 174), "a música da FDRP reflete a devoção e se faz oração." Dessa maneira, o musicar está subordinado às concepções religiosas dos foliões. O musicar é expresso dentro de um ritual. Tambiah (1985) afirma que os rituais devem ser considerados dentro de seus contextos. Para este autor, os rituais envolvem atos, palavras e símbolos que se concatenam com os sistemas culturalmente constituídos de comunicação simbólica.

O musicar da FDRP se faz através de cantos que expressam elementos diversos que denotam pedidos, reverências, diretrizes, agradecimento e adoração. O contexto da festa envolve o catolicismo popular, ambiente rural, a devoção no Espírito Santo como entidade sagrada, a música que se faz ritual, dentre outros aspectos. Conforme Silva (2020, p, 118), "música da FRP, congrega seus agentes para, através dela, se comunicar com o sagrado."

Os dados deste artigo decorrem de uma pesquisa de mestrado sobre a FDRP. O método empregado na pesquisa de (mestrado) foi o método etnográfico. O objetivo do presente artigo é compreender como acontece o musicar dos foliões e quais os ritos que o envolvem.

da musicalidade inata, tais como: a produção de eventos musicais, o comércio musical, o trabalho nos meios de comunicação, a construção de instrumentos musicais e assim por diante (p.9)".

Para os nossos objetivos utilizou-se as concepções de Nettl (1983), Bakhtin (2000), Dissanayake (2006), Eliade (1979), Tambiah (1985), Geertz (2008), Demore (2020), Azevedo, (1963), Lopes (2004), Noé (2012), Small (1998), Cascudo (1999), Leal (1994), Vieira (2016), Meira (2009), Baptista de Lima (1985), Robertson (1988), Silva (2020).

O musicar e o ritual: a teia cíclica

Bruno Nettl (1983) informa que a música se insere entre os seres humanos e o sobrenatural, fazendo a conexão entre pessoas e outros seres, através dos valores abstratos da cultura. A FDRP envolve em seus ritos um complexo musicar que serve de apoio aos diversos ritos que ela utiliza.

Como já referido, para Small (1998, p. 9) qualquer caminho para uma performance musical é entendido como musicar e, desse modo, a perspectiva de Small (1998) vai além da música como objeto, pois a relaciona ao processo que. em sua amplitude circular, abarca todos os envolvidos ativa ou passivamente.

O musicar da folia (em seus aspectos ativos) utiliza duas violas (afinadas na tonalidade de SOL). Os demais instrumentos percussivos (pandeiro, reco-reco, caixa, cavaquinho, rabeca) fornecem o apoio rítmico, mas normalmente espelhando a melodia da voz. No que se refere às características gerais desse musicar, ele possui andamento regular com células rítmicas recorrentes, canto tonal em responsório (resposta), canto em terças, violas como apoio harmônico seguindo o mesmo ritmo da melodia da voz com pequenas variações rítmicas. Não há uma variação de dinâmica. As células conferem uma confecção rítmica rigorosa, sem muita variação (SILVA, 2020).

Fator fundamental é o canto, pois é ele que carrega a significação semântica da FDRP. Na folia ele se chama cantorio. O cantorio expressa uma narração, um pedido de benção, um louvor (ou um agradecimento) ou uma diretriz. Alguns dessas cantorios chegam a durar 60 minutos. Os aspectos textuais do cantorio são responsáveis pelos enunciados, ou seja, "unidade real da comunicação verbal" (BAKHTIN, 2000, p. 287). Tais enunciados formam a relação dialógica do cantorio revelada pelas repostas que os cantorios causam em seus ouvintes. Considerando a perspectiva de Bakhtin (2000), esta relação dialógica se faz entre os guias (e contra guias) e entre os participantes, na medida em que precisam responder com gestos ou palavras o que o cantorio expressa. É dessa maneira que os foliões, que não integram o conjunto instrumental, participam do musicar. Para Small (1998), e para os etnomusicologistas, essa é uma forma de participação.

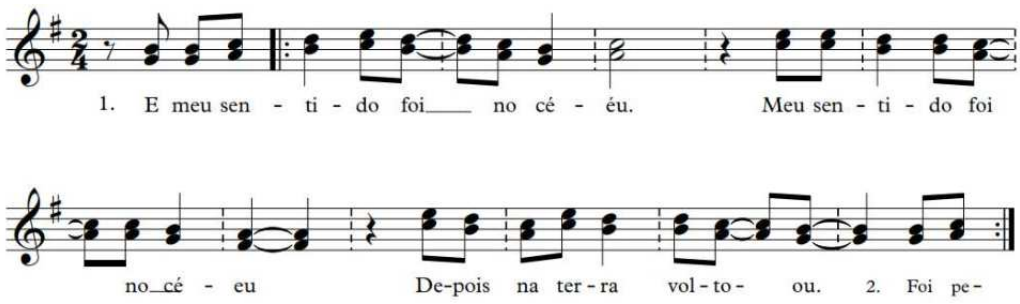


Figura 1: melodia do cantorio de alvorada
Fonte: (SILVA, 2020, p. 140)

A música da folia tem na voz sua primazia. A música sem os aspectos semânticos seria apreciada como experiência estética, mas sem valor simbólico-semântico capaz de significar crença, fé e devoção.

Small (1998), afirma que "compor, praticar e ensaiar, tocar e ouvir" (*Ibid.,* p. 11), bem como a preparação para essas atividades, é musicar (*Musicking*)." Na folia do Divino este musicar acontece durante todo o ano e a preparação da festa se insere dentro deste conceito. A folia do Divino é preparada [2] na cidade e logo desenvolvida nas fazendas, nos arredores de Planaltina (DF).

As fazendas, que abrigam os pousos, precisam possuir espaço para abrigar uma grande quantidade de foliões, pasto para os cavalos, local para acomodar as *mussungas* (os acampamentos) e uma cruz na frente da casa, além de condições para a higienização dos foliões.

A folia se desenvolve através do Giro, que é a movimentação da folia pelas diversas fazendas. Assim como verificado por Silva (2020), a FDRP compreende a *alvorada, os pousos e a desalvorada.* A alvorada é o primeiro dia da festa. Ela está ligada a um conceito geográfico, pois acontece em um lugar. Este lugar recebe o nome de alvorada, portanto é o lugar o componente do rito/giro. Os pousos são os locais por onde os foliões se abrigarão para realizar seus ritos. Assim como a alvorada, os pousos possuem um conjunto de ritos. A desalvorada é um rito único que ocorre ao final do giro. É através dela que se finaliza os ritos, e retira-se a legitimidade transcendental dos instrumentos, da bandeira e dos personagens. O musicar está presente em todos os atos da FDRP.

[2] A preparação da folia ocorre com as novenas que são realizadas durante o ano. A preparação e relaciona tanto com a parte material, estrutural da folia, quanto à preparação espiritual. O alferes, que empunha a bandeira, é o responsável pela gestão de todos os aspectos da folia.

A folia, através dos seus acontecimentos, congrega uma junção de elementos, palavras, música/canto e atos que se fundem e dão origem ao plano ritual da festa. Para Tambiah (1985), os rituais, como sistemas culturalmente construídos [3] de comunicação simbólica - que vão além de gestos -, expressam uma sequência organizada de atos e palavras, caracterizados "em diferentes graus por formalidade (convencionalidade), estereótipos (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição)" (Ibid. p. 128).

Para Tambiah (1985), um ritual é flexível, performativo,[4] pode existir de múltiplas formas, em vários lugares, envolver palavras, músicas e dança. O autor afirma: "Estou convencido de que os seres humanos em todos os lugares, geralmente, estruturam certos eventos que consideram importantes de maneira semelhante, eventos que podemos reconhecer como rituais" (Ibid., p. 125, tradução nossa).

O ritual, através de seu musicar, é o que sugere que os seus elementos rituais (alvorada, os pousos e a desalvorada) sejam interpretados numa perspectiva gestáltica, [5] de onde constituem uma unidade única - que envolve outras subunidades rituais - mas que possui valores únicos que não dependem da soma das subunidades rituais.

Neste sistema de comunicação simbólica, a FDRP possui um conjunto de símbolos que integram o seu ritual. Para Eliade (1979, p. 13), "o símbolo revela certos aspectos da realidade [...] responde a uma necessidade e preenche uma função". Os símbolos são importantes, pois são os aspectos visuais que carregam significados que vão ao encontro da crença dos foliões. Geertz (2008, p. 68) aponta que os símbolos "representam fontes extrínsecas de informações". Dentre os principais símbolos tem-se a bandeira do Divino, o altar, a pombinha, o altar a divisa [6] e o lenço.[7] Além disso, a folia se constituía de outros símbolos que vão desde cores até gestos. [8] Os símbolos principais são

[3] O antropólogo Stanley Tambiah (1985) afirma que os rituais devem ser considerados dentro de seus contextos.
[4] O caráter performativo do ritual se revela pela sua repetição e encenação de um ritual expresso por vários meios de comunicação/mídia.
[5] Em relação à musica, Robertson (1988) a considera como uma Gestalt, onde as partes constituem um todo, cujo valor não depende da soma dessas partes.
[6] A divisa é um broche feito de fitas que possui um pequeno brasão do Espírito Santo. Eles identificam os foliões de obrigação e os foliões de presença. As divisas nas cores dourada, vermelha e branca significa folião de obrigação, mas cores forem brancas e vermelhas significa que ele não tem nenhuma obrigação.
[7] O lenço é uma peça de tecido vermelho que contém dados sobre a paróquia, sobre o lema da festa. Eles identificam os foliões, juntamente com as divisas. Não há restrição quanto ao seu uso.
[8] Como exemplo de cores tem-se o vermelho. Ele é a cor litúrgica do Espirito Santo. Na tradição católica, o vermelho é a cor utilizada nas celebrações eucarísticas do Pentecostes. Os gestos são ajoelhar, beijar, soltar fogos, tirar o chapéu em sinal de reverencia e respeito, balançar a bandeira dentre outros.

reverenciados como expressões da transcendência do que representam. Para Geertz (2008), os símbolos carregam autoridade, porque são parte do ritual.

Desenvolvidos dentro da *alvorada, pousos e desalvorada*, as unidades rituais se manifestam através dos cantorios, como elementos performáticos dentro do ritual. Para Small (1998, p. 10), a



Figura 3: alferes da Bandeira Pedro Beira-Rio no translado de saída da bandeira: migração de um pouso para outro. Fonte: o autor.

performance é um encontro de seres humanos que "ocorre por meio de sons organizados de maneiras específicas".

Conforme também Silva (2020), o ritual se inicia com alvorada, que é um momento em que se realizam os ritos iniciais. Os foliões se reúnem, em frente ao altar,[9] ao entardecer de um domingo para dar início ao ritual. Integra o musicar ritual da alvorada: o próprio cantorio de alvorada, o cantorio de promessa, ladainha de Nossa Senhora, cantorio de bendito de mesa e a catira.

Após o bendito de mesa (da janta), os foliões se reúnem para dançar catira e confraternizar através de danças e diversões. Após a pernoite, o dia seguinte é marcado pela continuação do ritual. Às 6 horas da manhã a caixa realiza a matina (tocar constante e ritmado), os foliões acordam, vão ao altar para beijá-lo, tomam café e a aguardam a inicialização da missa que ocorre às 8 horas e 30 minutos. Completam o rito: a entrega do troféu, [10] o cantorio de promessa, o cantorio de bendito de mesa (do almoço). [11] (SILVA, 2020)

[10] Realizado dentro da missa.
[11] Logo após o bendito de mesa (da janta) inicia-se a catira e depois o forró que se desenrola pela madrugada.

A complexidade do ritual faz com que ele seja intenso, rígido e denotando uma força espiritual que legitima a sua realização. Segundo Geertz (2008, p. 83), "são principalmente os rituais mais elaborados e geralmente mais públicos que modelam a consciência espiritual de um povo, aqueles nos quais são reunidos, de um lado, uma gama mais ampla de disposições e motivações e, de outro, de concepções metafísicas."



Figura 2: despedida da bandeira no final do pouso. Fonte: o autor

Demore (2020, p. 07) aduz que:

> A manifestação do ritual ocorre por meio do musicar. O musicar é o elemento que expressa a crença, a fé e a devoção. O musicar está presente desde o ouvir, passando pelo aprendizado do instrumento/cantorio ou pela preparação da performance, até a performance propriamente dita. Esse musicar — que envolve os executantes e ouvinte — "estabelece no lugar onde ele está acontecendo um conjunto de relacionamentos, e são nesses relacionamentos que contém o significado do ato (SMALL, 1998, p. 13).

No primeiro pouso, há toda uma cerimônia para adentrar a fazenda. Quando a comitiva chega com seus cavalos em frente à casa, por volta das 18 horas, ela realiza uma pequena procissão circular (em forma geométrica de coração), se posiciona - ao toque da caixa – em frente à cruz, realiza o cantorio de pedido de agasalho, o alferes entrega a bandeira aos donos da casa que, por sua vez, a levam em procissão até o altar enquanto todos cantam a canção de procissão *(O Divino está chegando)*.

Os cantorios cantados nos pousos são os mesmos da alvorada, no entanto acrescenta-se o cantorio de pedido de agasalho, a despedida e saudação do cruzeiro. São unidades rituais dos pousos: o pedido de agasalho, a saudação do altar, a saudação ao cruzeiro, a ladainha de Nossa Senhora, o

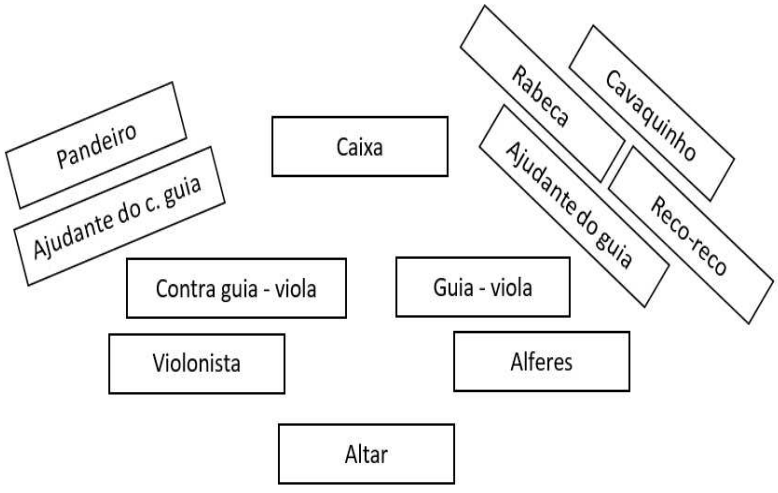
cantorio de promessa, o cantorio de bendito de mesa (da janta) o catira. Após o pernoite temos: a entrega do troféu, o cantorio de bendito de mesa (do almoço) e o cantorio de despedida.

Demore (2020, p. 8-9), ao versar sobre a folia de Planaltina (DF) como uma comunidade de prática, elenca as características basilares do musicar dos foliões:

> Em relação a cada unidade ritual, pode-se classificá-las. O cantorio de alvorada é onde os instrumentos são alvorados, ou seja, ganham legitimidade para participar do ritual da FDRP. Sem alvorar os instrumentos não há FDRP. Isso se faz através dos cantorios. O cantorio de saudação do altar tem por objetivo reverenciar o altar e narrar o nascimento de Jesus. A ladainha de Nossa Senhora é uma oração com caráter rogatório e suplicante dirigido à Nossa Senhora. O bendito de mesa é um canto para agradecer pelo alimento recebido. O cantorio de entrega do troféu é um momento que ocorre no final da missa, onde se agradece aos donos da casa pelo pouso oferecido.
> Nos pousos, além de todos os cantorios supracitados, com exceção da alvorada, tem-se o cantorio de pedido de agalho que é realizado quando a comitiva chega na fazenda e pede para "pousar" no local. A saudação do cruzeiro é realizada em frente a uma cruz de cerca de um metro e meio disposta em frente à casa. Ela narra a vida de Jesus, com foco no seu sofrimento. O cantorio de despedida marca a finalização da estadia da FDRP no pouso. Através dele, os foliões agradecem aos pouseiros, pedem desculpa por qualquer inconveniente, pedem a benção do Divino para a família. Finalmente a desalvorada. Nela os instrumentos, bem como todas as pessoas, são desalvorados, ou seja, desinvestidos de suas funções. Finda-se o ritual.

O musicar possui assim denotações e conotações diversas, onde cada momento se reveste de um significado que se concatena com o todo. Todos os pousos conservam as mesmas características rituais e estruturais. Os foliões agem com grande respeito com a festa.

Os cantorios são realizados em frente ao altar. Os guias são posicionados frente a frente, em frente ao altar, próximo ao alferes, que possuirá a incumbência de balançar a bandeira, (fazer vênia) sobre os fiéis que se ajoelham, e se levantam, ao comando do canto. Os demais foliões participantes se organizam em torno do conjunto instrumental e assim participam do musicar diretamente.



A

Figura 3: Esquema de posicionamento da dos instrumentos em frente ao altar durante os cantorios. Fonte: Silva (2020, p. 100)

O musicar, bem como o ritual em si, traz consigo uma ampla gama de emoções sentidas pelos foliões. Dissanayake (2006), enfatiza que os rituais são os fatores que motivam muitas emoções aos participantes. Para a autora, os rituais (musicais) conseguem envolver emocionalmente seus participantes devido ao "fascínio auditivo, cognitivo e emocional (*Ibid.,* p. 09). Silva (2020, p. 85), considera: "a festa [a FDRP] é um espaço social e, como tal, é palco não só para a devoção, mas também para construção e manutenção de laços de afetividade e amizade".

Considerações finais

A visão de Small (1998) muito agrega à etnomusicologia, pois considerara que o ouvinte integra o musicar como fornecedor de impressões subjetivas, prescindindo da prática musical. Ele se torna participante pelo simples fato de ouvir (ou preparar a festa). O conceito de musicar fornece uma maneira de ampliar as considerações sobre o fazer musical. Musicar é ação - e encontro humano - que se relaciona a processos diversos relacionados à música, sempre envolvendo todos os agentes e pacientes. Ele acontece na FDRP envolvendo todos os sujeitos ativos e passivos do processo celebrativo.

O musicar manifesta um ritual que envolve um conjunto de atos, comportamentos e símbolos que se revestem de um significado geral evidenciado: o de celebrar o Divino Espírito Santo e a devoção ao Divino. A folia é assim devocional e ligada a valores cristãos que se fundem com a realidade cultural dos foliões dando origem ao ritual, encabeçado pelo musicar, através dos cantorios.

Na folia, um conjunto de atos e ações - que envolvem o musicar - se revelam, formalmente, através das várias ações realizadas e *reiteradas* (repetição) pelos foliões em cada pouso. Tais ações usam a crença, a devoção e o musicar para dar forma ao ritual.

Assim como apontado por Tambiah (1985), a ritualização se desenvolve mediante a organização consolidada do musicar nos diversos momentos do giro, denotando uma *formalidade* (convencionalidade). A estrutura, revelada através do musicar: do cantorio de alvorada; de promessa; de bendito de mesa; de entrega do troféu; de despedida; de saudação do cruzeiro; de desalvorada e na

ladainha - que não é um cantorio -, denotam a estereotipia *(rigidez)* dos rituais, constituindo a grande teia ritual da folia. É nesse ciclo ritual, que se repete em vários pousos, que se *fundem* (fusão) - compondo o musicar - ações, fé, devoção, música, religião e costumes. Tais ciclos reforçam a oralidade como forma de preservação e registro, como também valores tradicionais pela necessidade de conservação destes rituais entre gerações. Sem tais aspectos, o musicar não teria lugar nem relevância pois não haveria a teia cíclica que os une.

Referências

AZEVEDO, Rui Pinto de – *O compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente*. Lusitania Sacra. Lisboa. ISSN 0076-1508. 6 (1963) p. 7-23.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 512p.

BAPTISTA DE LIMA, Manuel C. *A introdução do culto do Espírito Santo nos Açores e a sua influ ência na simbólica e arquitectura religiosa dos séculos XV e XVI* in: Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira, VOL. XLIII, Angra do Heroísmo, 1985.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed., Ediouro,, Rio de Janeiro, 199 9.

DEMORE, Givas. *A folia do Divino Espírito Santo como uma comunidade de pratica*: domínio, comunidade, pratica e o musicar. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2020. Disponível em: http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/279/170. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

DEMORE, Givas, MAGALHÃES-CASTRO Beatriz. *Musicologia e pós-disciplinaridade*: da musicologia comparada à etnomusicologia. ICTUS Music Journal, UFBA. 2020 vol. 14 n.2

DISSANAYAKE, Ellen. *Ritual and ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals*. In Music and manipulation: on the social uses and social control of music. Steven Brown and Ulrich Voglsten (Eds.). Oxford and New York: Berghahn Books (pp. 31-56). Disponível em: https://ellendissanayake.com/publications/pdf/RitualAndRitualization_EllenDissanayake%20.pdf. Acesso em: 13 de jan. 2020.

ELIADE, Mircea. Imagens e símbolos. Coleção Artes e Letras / Arcádia. 1.° edição em português — Setembro de 1979 Edição n.° 768. Disponível em: https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade_micea_imagens-e-simbolos.pdf. Acesso em 24 de junho de 2019.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: Livros Técnico s e Científicos Editora S.A, 2008. 323 p.

LEAL, João. *As Festas do Espírito Santo no Açores: um estudo de antropologia social.* Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1994.

LOPES, Aurélio. *Devoção e poder nas Festas do Espírito Santo*. Edições Cosmos, 2004.

MEIRA, Elinaldo da Silva. *No lugar da Rua do Porto, das poéticas de uma Festa*. 250 p. Tese (Dou torado em Artes) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2009.

O MUSICAR LOCAL – novas trilhas para a etnomusicologia. Ementa do projeto temático (FAPESP 2016/05318-7). Coordenadora: Suzel Reily UNICAMP. Pesquisadoras Principais: Flavia Camargo Toni (USP); Rose Satiko Gitirana Hikiji (USP). Instituições Sede: Instituto de Artes (Música) – Unicamp; Departamento de Antropologia – USP; e Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983. 424 p.

NOÉ, Paula. *Os Impérios do Espírito Santo na Ilha Terceira*. Sacavém. dezembro 2013.

ROBERTSON, Carol. *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Perfomance,* Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1988.

SILVA, Givael Lima da. A sonoridade da Folia do Divino em Planaltina-DF: a música no contexto da folia da roça. 2020. 186 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

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

SMALL, Christopher. *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, 25 de mayo de 1997). Revista Transcultural de Música. TRANS 4 (1999). Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social

SUGIMOTO, Luiz. *Pesquisas fazem 'musicar' deixar de ser verbo para virar substantivo*. Jornal da UNICAMP – Arte e Cultura. 2018. Disponível Em: https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/11/05/pesquisas-fazem-musicar-deixar-de-ser-verbo-para-virar-substantivo. Acesso em 23 de agosto de 2021.

TAMBIAH, Stanley. *Culture, Thought, and Social Action*. An Anthropological Perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

VIEIRA, Alberto. *As festas do divino, das ilhas para o Brasil? Um caminho ainda por revelar*. Cadernos de divulgação do CEHA. Projeto "Memória-Nona Ilha"/DRC/SRETC, N.º 05. Funchal. Setembro de 2016.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O MUSICAR LOCAL NO CHORO: UM OLHAR SOBRE A SEMANA SEU GERALDO EM LEME

GT 01 "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Luciana Fernandes Rosa
lfrosa1@gmail.com

Resumo: Este trabalho investiga as relações entre práticas musicais e suas conexões com a localidade através da etnografia realizada na Semana Seu Geraldo, um evento artístico e pedagógico ocorrido na cidade de Leme, São Paulo, de 2011 a 2016. O fazer musical relacionado ao ensino e performance do choro será observado à luz dos conceitos de Musicar (Musicking), de Christopher Small (1996), da produção da localidade de Arjun Appadurai (1998), e a articulação entre estes dois conceitos proposta por Suzel Reily (2021), a qual resultou na ideia do Musicar Local. O trabalho faz uma retrospectiva histórica desde os antecedentes que culminaram na realização do evento por seis anos e investiga quais os fatores políticos, sociais e artísticos foram determinantes tanto para sua criação como para sua descontinuidade.
Palavras-chave: Choro. Etnomusicologia. Musicar Local. Música Popular.

The Local Musicking in Choro: A Look at the Semana Seu Geraldo in Leme

Abstract This work investigates the relationships between musical practices and their connections with the locality through the ethnography held at Semana Seu Geraldo, an artistic and pedagogical event occured in the city of Leme, São Paulo, from 2011 to 2016. Music making related to teaching and performance of choro will be observed in the light of the concepts of Musicar (Musicking), by Christopher Small (1996), the production of the locality of Arjun Appadurai (1998), and the articulation between these two concepts carried out by Suzel Reily (2021), which resulted in the idea of Local Musicking. The work makes a historical retrospective from the antecedents that culminated in the event's realization for six years and investigates which political, social and artistic factors were decisive for both its creation and its discontinuity.
Keywords: Choro. Ethnomusicology. Local Musicking. Popular music.

Introdução

Este trabalho traz um recorte de minha tese de doutorado cujo tema é a transmissão e práxis do choro através da história, na qual realizei uma etnografia de um evento pedagógico e artístico dedicado ao choro, sediado na cidade de Leme (São Paulo), intitulado Semana Seu Geraldo (ROSA, 2020). Neste artigo, discorrerei as diversas faces do fazer musical do choro relacionadas ao evento em questão, sob a perspectiva da ideia de Musicar (Musicking), cunhada por Christopher Small

(1998), o conceito de produção de localidade de Arjun Appadurai (1996), e a ideia de Musicar Local, delineada por Suzel Reily (2021), que investiga como os fazeres musicais, ou musicares, se articulam com a localidade no qual ocorrem, e inversamente, como a localidade interfere nesses musicares (REILY, 2021).

Entendo a música não como um conceito circunscrito a um produto musical (uma peça musical) e sua execução, mas a todo e qualquer processo envolvido no ato de fazer música: a concepção do material musical e as ferramentas para sua viabilização; padrões sonoros, rítmicos, harmônicos, de dinâmica e de articulação; percepção auditiva, recursos expressivos, criativos, improvisatórios; manejo de instrumentos e voz, habilidades motoras; técnicas de memorização, de imitação e de decifragem de códigos escritos e auditivos; o contexto sociocultural, histórico e político, convenções sociais, práticas, tradições e rupturas, relações com o público, com outros músicos, com produtores, com veículos de comunicação e instâncias governamentais; recursos comportamentais, psicodinâmicos, emocionais, corporais, espirituais. Esta percepção da música e do fazer musical em um contexto mais amplo está em consonância com o pressuposto de Small (1998). O autor cunhou o termo *musicking* como a ideia de que o fazer musical de um grupo transcende a música executada, no sentido da música escrita na partitura ou transmitida por via oral; musicar é o conjunto de todas as atividades inerentes à música propriamente dita, desde as relações entre músicos, entre músicos e audiência, as atividades empresariais e burocráticas relacionadas à execução musical, fatores externos como local da execução e políticas públicas envolvidas, entre outros (SMALL, 1998).

Para Appadurai, a localidade é "propriedade da vida social", recriada por um grupo de pessoas que habitam um mesmo espaço físico – um bairro, uma cidade, uma comunidade. No entanto, o sentido de localidade é dado por "uma estrutura de sentimentos" produzido e mantido através de cerimônias, rituais, práticas e tecnologias coletivas de interatividade (como a música, artes, esportes) entre os membros do local ou da cidade. A comunidade pode extrapolar o espaço físico e ser uma comunidade virtual. O sentido de localidade entre os membros da "vizinhança" tem um efeito gerador de contexto e gerado pelo contexto, em uma via de mão dupla (APPADURAI, 1996).

O Musicar Local, dessa maneira, segundo Reily (2021), surge como um conceito no qual música e localidade estão intrinsecamente relacionadas, tanto nas relações interpessoais, como na esfera política:

> Enquanto tecnologia de interatividade de considerável eficácia, o musicar local cumpre um papel primordial na produção e sustentação de localidades. Ele se integra ao projeto político da produção de cada localidade. Ao se integrarem à vida cotidiana, os musicares se tornam espaços que promovem sentimentos de pertencimento e compromisso para com os contextos em que são vividos e para com aqueles com quem as experiências foram compartilhadas (REILY, 2021, p.18).

Dessa maneira, este trabalho procura investigar duas questões principais: Qual a relação do musicar no contexto do festival com a localidade de Leme e como as instâncias econômicas e políticas afetam a continuidade das ações musicais do evento, que dependem de patrocínio ou apoio político para acontecer, como mudanças na administração pública e relação com patrocinadores dos projetos musicais.

A Semana Seu Geraldo

A Semana Seu Geraldo foi um festival de cunho pedagógico e artístico dedicado ao choro, ocorrido na cidade de Leme, estado de São Paulo, entre os anos de 2011 a 2016, com duração de uma semana no mês de outubro, totalizando seis edições. Em todos os anos o evento mobilizou músicos de São Paulo e Rio de Janeiro e participantes de várias partes do Brasil e do mundo. Foi fruto da vontade e empenho de Nailor Azevedo, o Proveta, Francisco Cardozo Neto (doravante Neto) e contou com a colaboração de Gilberto Zachi, Rita Taufic, Rui Kleiner, César e Mauricio Carrilho e demais professores da Escola Portátil de Música (EPM), do Rio de Janeiro. Neto foi um personagem central na construção da história da Semana Seu Geraldo por ter sido um dos seus principais articuladores, intermediando a esfera pública, o apoio logístico e a produção do evento. É proprietário da Choperia Zero Grau, onde ocorriam as rodas de choro diárias durante as "Semanas" e foi secretário de cultura de Leme entre 2013 e 2016, período em que esteve responsável diretamente pela realização do evento.

A relação de Neto com a música veio de sua infância, quando aprendeu a tocar violão com um professor da cidade, amigo de Seu Geraldo, acordeonista e clarinetista. Seu Geraldo foi um músico de grande atuação na cidade de Leme, participando de vários eventos e também como integrante da Banda de Leme. Nailor Azevedo, o Proveta, clarinetista e saxofonista, é seu filho.

Em 2006, Proveta, preocupado com a falta de atividades de seu pai que tinha se aposentado do ofício de pedreiro, sugeriu a Neto promover uma roda semanal no Zero Grau, convidando seu Geraldo para participar. Desta forma iniciou-se uma roda todas as segundas-feiras, com a participação de Seu Geraldo e músicos de Leme e região. Essas rodas semanais na Choperia Zero Grau serviram de

celeiro intelectual para que se fomentasse a realização da Semana Seu Geraldo e permanecem até os dias atuais.

Em julho de 2010, seu Geraldo, que já vinha tendo problemas de saúde, faleceu. Nailor Proveta propôs à prefeitura fazerem em outubro, mês do aniversário de seu Geraldo, um *show* em homenagem ao acordeonista. Neto conta que Proveta comentou com o secretário de cultura da época, Marcel Arle, ao final do *show*, que era necessária uma continuidade naquele tipo de evento, e que esta fala provocou em Neto o desejo de se pensar em algo maior:

> Proveta falou para o Marcel: "a música é muito maior do que a gente se reunir um dia a cidade e juntar 1500 pessoas [...] essas pessoas vão embora para casa delas, e se a gente não dá continuidade a isso [...] a gente precisa fazer alguma coisa que faça as pessoas tocarem, ou verem esse tipo de música, porque o pessoal gosta dessa música, mas precisa ser mais executada." Eu fiquei com essa ideia na cabeça. Aí uns dois ou três dias depois eu falei para o Marcel: Vamos fazer um festival de choro aqui em Leme?[1]

Este evento marcou o início do processo que culminou na primeira edição da Semana Seu Geraldo, em 2011. Proveta sugeriu a Neto fazerem um evento pedagógico, ao que este reiterou que seria necessário ter um *show* na praça, para atrair público e para que a Secretaria da Cultura apoiasse financeiramente o evento. Neto recorda a conversa telefônica e a participação do sanfoneiro Dominguinhos no *show*:

> Quando eu liguei pro Dominguinhos, ele estava doente e tinha sido internado na UTI. Mas quando eu disse: o Proveta comentou de você, e gostaríamos que você estivesse na abertura do Festival. Dominguinhos disse: "se for para homenagear Geraldo eu vou até a pé". Em outubro ele estava muito doente, não conseguiu andar um quarteirão do hotel até a praça, tivemos que ajudá-lo, e aí a hora que o homem sobe no palco se transforma [...] foi uma coisa muito emocionante, foi fantástico aquilo"[2].

Para a parte pedagógica do festival, Proveta e Rui Kleiner, bandolinista, sugeriram que se convidassem os professores da EPM. A escola funciona desde 2000 no Rio de Janeiro, e metodologia desenvolvida pela equipe já havia sido utilizada nos diversos festivais de choro promovidos pela escola. Neto relembrou a disposição que os professores da EPM e César Carrilho, produtor,

[1] Depoimento de Neto Cardozo à autora em jul. 2020.
[2] Ibidem.

demonstraram em realizar o festival: "[...] e aí que você vê o que é Mauricio Carrilho, que eu tenho para mim como um ídolo. Eles disseram: 'Vambora!' Nem perguntou, se tinha verba, e não tinha ..."[3].

A prefeitura disponibilizou uma verba menor do que o orçamento detalhado apresentado por Neto para a realização do evento. O secretário de cultura duvidava que as pessoas iriam a Leme para ter aulas de choro. As salas de aula, prometidas pelo poder público, não foram providenciadas. O próprio Neto, quando viu cerca de 150 inscrições no site, duvidou que aquele número de pessoas compareceria de fato. No entanto, todos os inscritos foram para Leme. A produção da Semana em Leme teve que improvisar locais às pressas, como o anexo da igreja matriz para abrigar aulas. As pessoas da cidade alojaram vários estudantes em suas casas. Neto recorda:

> Aquilo virou um alvoroço na cidade né? imagina aquele pessoal chegando na cidade com instrumento nas mãos, nas costas, não tinha alojamento, os hotéis não foi nem conversado, por que a gente não tinha ideia do que seria [...] Aí eu tive que arrumar alojamento para o pessoal, hotel de baixo custo. O pessoal da cidade levou o pessoal do festival para casa, cada um adotou dois, três [...] e outra pessoa muito importante na construção da semana seu Geraldo foi Giba, e a Rita Taufic. São pessoas fantásticas que abriram a casa deles [...] A Rita abriu a casa dela, fazia café da manhã para o pessoal, aqueles meninos da Escola do Auditório, alunos do Proveta...[4]

Em 2012, ocorreu a 2.ª edição da Semana Seu Geraldo, mais estruturada e organizada que a anterior, com Neto sendo o principal produtor do evento em Leme. A choperia Zero Grau proporcionou alimentação a baixo custo para professores e pessoal de apoio. Em 2013, o prefeito teve o mandato cassado e o candidato da oposição, Paulo Blascke (PT), 2.º colocado no pleito, assumiu o cargo, convidando Neto para ser o secretário de cultura. No entanto, Neto descobriu que o orçamento anual para a Cultura havia sido todo utilizado pela administração anterior nos três primeiros meses de seu mandato. Expôs o problema para os professores da EPM, que abriram mão de seus cachês para participarem do evento, e foi atrás de cotas de patrocínio para arcar com os outros custos operacionais da Semana. Conseguiu apoios de empresas da região, mas ainda não era suficiente. Neto havia comentado com Mauricio Carrilho que a única disponibilidade de verbas em Leme, naquele momento, estava destinada à pasta da Educação. Carrilho sugeriu então que eles fizessem um projeto de apresentação de choro nas escolas municipais, que se chamou *Choro nas Escolas*. O projeto previa palestras de Mauricio Carrilho e Pedro Aragão e apresentações de músicos da região de Leme e

[3] Depoimento de Neto Cardozo à autora em jul. 2020.
[4] Ibidem.

Piracicaba. Os professores da EPM abriram mão de seus cachês no projeto, que foram lançados na planilha para a realização da III Semana Seu Geraldo.

Assim, em 2013, ocorreu o projeto *Choro nas Escolas* e a III Semana Seu Geraldo, com um esforço em conjunto entre Neto, professores da EPM, músicos de Leme, Giba Zachi e Rita Taufic, que deram apoio para a continuidade do projeto educacional com as crianças das escolas públicas nos anos posteriores. Neste ano, o *Choro nas Escolas* realizou apresentações de forma lúdica, com figurinos, contando a história do choro. O projeto teve um enorme sucesso e em 2014 ganhou continuidade, tornando-se um projeto piloto de aulas de choro em uma escola de Leme. Foram comprados instrumentos e o projeto propôs aulas de musicalização para o ensino infantil e aulas de instrumentos para crianças a partir dos sete anos de idade. Neto considera este projeto de suma importância dentre a trajetória do ensino do choro em Leme.

A IV Semana Seu Geraldo, em 2014, conseguiu captação através de verbas aprovadas em edital do ProAC[5] e aconteceu pela primeira vez sem que seus organizadores tivessem que colaborar com recursos próprios para a realização do evento. Durante o evento ocorreu paralelamente a Semaninha Seu Geraldo, que realizou apresentações nas escolas e proporcionou a participação dos alunos do projeto de ensino de choro nas oficinas do Festival. Estes alunos, além de frequentar as aulas, traziam público para o evento, convidando pais e familiares para as apresentações.

Durante a realização das Semanas Seu Geraldo, a aproximação entre público, aprendizes e professores confundiu-se em várias situações, devido à configuração espacial das atividades: Na roda de choro sentavam-se na mesma mesa músicos e ouvintes; a prática coletiva e shows ocorriam na praça principal e eram ouvidos e compartilhados com transeuntes. Na medida em que o evento reuniu praticantes de várias partes do Brasil e do mundo, configurou-se a ideia de vizinhança ou *comunidade virtual (*APPADURAI, 1996). Alunos, professores e público se relacionaram e compartilharam sentimentos e pertencimentos através de sua conexão com o choro, produzindo uma localidade que existiu virtualmente pelas trocas que realizam em suas conexões cotidianas que se materializaram em um local físico. Igualmente, as ações pedagógicas e artísticas do choro em Leme por vários anos tiveram um efeito de *gerador de contexto* (APPADURAI, 1996), envolvendo a cidade com o choro e personagens do Festival.

[5] O PROAC, Programa de Ação Cultural de São Paulo é uma linha de apoio do Governo do Estado de São Paulo para a área de Cultura, com editais para várias modalidades artísticas.

Durante a gestão de Neto na Secretaria de Cultura, ocorreram as quatro últimas edições da Semana Seu Geraldo, de 2013 a 2016. O projeto de ensino nas escolas teve verba durante dois anos, e depois foi interrompido, segundo Neto. Apesar de haver leis de incentivo aprovadas, o que permitiria a isenção de pagamento do imposto de renda por parte de empresas patrocinadoras, os organizadores do projeto não conseguiram captação para a continuidade do projeto de música nas escolas. Deste projeto alguns alunos se destacaram e continuaram seus estudos na base de voluntarismo e auxílio dos envolvidos na Semana Seu Geraldo, como Gilberto Zachi e outros professores.

Em 2016, ocorreram eleições municipais e troca de partido na prefeitura de Leme. A partir de 2017 a Semana Seu Geraldo passou a não ter mais verbas para sua realização. A principal empresa patrocinadora retirou seu apoio, cujo compromisso havia sido realizado verbalmente, e a partir daquele ano não houve mais edições do evento. A justificativa apresentada pela prefeitura e pela patrocinadora para retirada do apoio foi a intensificação da crise econômica que abateu o país a partir de 2016. Neto, por outro lado, acredita que a imagem da Semana ficou muito atrelada à sua gestão como secretário e à administração do prefeito que assumiu após a cassação do prefeito anterior, e por isso não teve seguimento no governo que retornou ao poder, de outra orientação política.

A Esfera Política

A descontinuidade de projetos culturais devido a alternâncias de poder é um problema recorrente nas três esferas públicas no Brasil. Antônio Rubim (2011) faz uma crítica em relação às políticas culturais envolvendo as leis de renúncia fiscal, consolidadas no governo de Fernando Henrique Cardoso através da Lei Rouanet, e que se estendeu a incentivos estaduais como o ProAc ICMS, através da qual o Instituto Seu Geraldo tinha aprovação para realizar suas atividades. Em suma, Rubim (2011) acredita que a transferência de decisões do Estado para as empresas, em relação às políticas culturais, é prejudicial para a diversidade e para a justiça social, uma vez que as empresas tomam decisões sobre quais projetos apoiar visando interesses próprios, ao invés de se pensar em interesses da sociedade. Como o autor aponta:

> O Estado, sob o pretexto de carência de recursos, reduz o financiamento direto à cultura e propõe o mercado como "alternativa". Mas o dinheiro em boa medida continua a ser público, em decorrência do mecanismo de renúncia fiscal. Assim, em perspectiva neoliberal, o Estado se retrai e repassa seu poder de decisão para o mercado (RUBIM, 2011, p. 16).

No caso de Leme é emblemático como esta prática foi danosa à continuidade da Semana Seu Geraldo. Embora o projeto tivesse a captação de recursos garantida através da aprovação do ProAc, a continuidade da Semana foi interrompida na ocasião da troca de governos. É importante salientar que projetos culturais não fazem parte da cultura midiática, sobretudo os projetos de educação musical, que precisam de financiamento público ou privado para existir. Na medida em que decisões políticas influem diretamente na existência e ruptura dos projetos culturais é necessário apontar suas influências. Reily (2013), em entrevista concedida a Carla Souza e Erica Giesbrecht, ressaltou a importância da esfera política para o fazer musical:

> A política está sempre presente em qualquer contexto musical, particularmente nos mais coletivos. A música é política em várias dimensões: ela vai trabalhar desde a política da pessoa, até questões políticas de grupos específicos, e ainda se referirá a questões muito mais amplas [...]. Não há música sem dimensão política, até mesmo porque questões de poder estão presentes em todas as relações sociais (SOUZA; GIESBRECHT; REILY, 2013).

Considerações

A integração dos habitantes de Leme com a Semana Seu Geraldo ocorreu em diversas circunstâncias: na participação da esfera pública com leis de incentivo e cessão de espaços públicos; no patrocínio e parcerias com empresas e comerciantes locais; hospedagem, alimentação, serviços de som e luz, locais para aulas e ensaios; na participação de músicos locais como organizadores, professores e estudantes; com o público acompanhando ensaios e shows na praça principal da cidade; nas rodas de choro que ocorreram em diversos bares e praças, com interação de músicos locais; com alunos da rede pública de ensino frequentavam algumas atividades e concertos de estudantes. Assim, vemos como a produção da localidade compartilhada entre habitantes e frequentadores aconteceu durante a vigência do evento.

Dessa maneira, é importante pontuar os fatores políticos, sobretudo porque eles afetam diretamente a viabilização e continuidade dos projetos culturais, possibilitando que os mesmos ocorram ou não. Pudemos observar como a mudança de visão política foi crucial para o desenvolvimento, e posteriormente a descontinuidade, da Semana Seu Geraldo.

Referências

APPADURAI, Arjun. *The Production of Locality,* In: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996.

REILY, S. A. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia,* São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185341, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/185341. Acesso em: 5 set. 2021.

ROSA, Luciana F. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2020.

RUBIM, Antônio. Crise e Políticas Culturais. In: *Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas.* P / Alexandre Barbalho... [et al.], organizadores. – Salvador: Edufba, 2011. 287 p.

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

SOUZA, Carla. D.; GIESBRECHT, Érica; REILY, Suzel (2012). "Não há música sem dimensão política": conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. In: *PROA Revista De Antropologia E Arte,* 1(4). Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2348. Acesso em: 5 set. 2021.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O que vem antes? A periferia ou a música?

música popular, lugar e mobilidade social no Brasil nas décadas de 70 e 80

GT 01 - A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

Allan de Paula Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Música / Universidade Estadual do Paraná
allan.oliveira@unespar.edu.br

Resumo: Este pequeno texto, escrito na forma de um ensaio, explora o papel de diferentes gêneros musicais na construção simbólica da ideia de periferia no pensamento social brasileiro. Sua pergunta central é "qual seria o som da periferia?" e a partir desta questão ele apresenta reflexões sobre gêneros denotativos da periferia, tais como o rap e a música sertaneja, e sobre como as diferentes valorações atribuídas a eles apontam para premissas importantes sobre a sociedade brasileira.
Palavras-chave: Periferia; Subúrbio; Rap; Música Sertaneja; Brega.

What comes before? The periphery or the music? Popular Music, Place and Social Mobility in Brazil in the 1970s and 1980s

Abstract: This text, written as an essay, explores the role of different musical genres in the symbolic construction of the idea of "periphery" in the Brazilian social thought. This central question is "what should be the music from periphery?" and, from this question, its presents some thoughts about the musical genres that denoted periphery in the 1970s and 1980s, as rap and *musica sertaneja.* It asks also about how the different values attributed to these genres points out to important premises about Brazilian society.
Keywords: Periphery; Suburb; Rap; *Musica Sertaneja*; *Brega*

1.

Enquanto palavra presente no imaginário espacial da sociedade brasileira, "periferia" tem uma história relativamente recente, remontando à década de 1980 e apontando para uma tentativa de compreensão - e controle - de fenômenos urbanos pós-1950: o inchaço de grandes cidades, processos de migração rural-urbano e o processo de localização destes novos contigentes populacionais no quadro urbano (Durhan 1988). Em sentido geográfico, "periferia" não se distanciava de "subúrbio", termo comum desde o começo do século XX, sendo que ambos denotam espaços urbanos opostos a uma ideia de "centro". Mais do que isso, ambos apontam para uma autoconsciência urbana em termos de especificidade da urbe - autoconsciência esta vista por uma vasta literatura como um produto

histórico do século XIX[1] .

Todavia, há uma diferença no uso dos termos, sobretudo no Brasil. “Periferia” emerge em um momento, década de 70, em que a categoria “classe social” passa a ser mais operativa na reflexões sobre o meio urbano, tanto em estudos do urbanismo quanto em estudos produzidos no âmbito das ciências sociais - marcadamente em São Paulo. É por um viés de classe bastante marcado - embora refinado à medida que evitava um determinismo de infra-estrutura - que estudos como o de Durhan (1984) ou de Caldeira (1984) abordavam aquilo que poderia ser chamado de “cultura da periferia”. Vale observar também que é deste período, final da década de 1970 e começos da década de 1980, que uma historiografia alinhada com a história social inglesa e, influenciada pela ideia de “cultura de classe” nos moldes propostos por E. P. Thompson, ganhou espaço em pesquisas históricas no Brasil (Mattos 2006). Assim, “periferia” e “cultura de classe” emergiram de forma correlata nos estudos sobre trabalhadores de baixa renda nos meios urbanos brasileiros.

Valadares (2005) mostra como a palavra “subúrbio”, no início de século XX, e tendo como modelo de referência o processo de crescimento da capital federal na época, o Rio, tem seu significado atrelado a esta população de baixa renda também - embora essa ideia do “subúrbio” como um espaço da pobreza se cristaliza apenas na virada do século (até então, espaços suburbanos eram vistos como espaços de lazer para as elites). No caso carioca, a emergência, entre 1900 e 1920, do “morro” e da “favela” como lugares de uma pobreza sobre a qual recaíram estigmas civilizatórios, de certa forma criou um quadro contrastivo contra o qual era produziados os significados de pobreza atribuídos do termo “subúrbio” - neste último, o caráter não-civilizado atribuído à “favela” era matizado. Estudos sobre futebol, por exemplo, tem mostrado que às ligas suburbanas eram atribuídas valores comunitários e, alguns aspectos, vistos de forma positiva, com o “subúrbio” servindo de crítica às veleidades do mundo moderno (Melo e Santos Júnior 2020). Simbolicamente, embora tanto “subúrbio” quanto “favela” denotassem a ideia de pobreza, aos poucos uma diferença de valoração se estabeleceu: no primeiro, “uma pobreza ordenada” e integrada - embora com muitos conflitos - em discursos de poder; no segundo, “uma pobreza desafiante” e que, conforme mostra Valadares (2005) se tornou um emblema dos “problemas urbanos” no Brasil. Em suma, embora “subúrbio” e “favela” tivessem também, na sua gênese, um corte de classe, este se combinava com projetos civilizatórios

[1] A literatura é vastíssima, mas o clássico de Louis Wirth, escrito em 1938, é um ótimo índice desta autoconsciência (Wirth 1987). Cf. também Sennett (1994), sobretudo o cap. 10.

que tendiam a relativizar este viés classista. "Periferia", por sua vez, emerge dentre de um quadro classista mais aprofundado.

2.

A cristalização e a efetividade destes termos espaciais - "favela", "subúrbio" e "periferia" - tiveram na música popular um canal simbólico extremamente poderoso, no sentido de poder de denotação. As representações do espaço no Brasil se verticalizam, ou ainda, são comunicadas muito por gêneros de música popular. Oliveira (2004), por exemplo, aponta para a importância da figura de Luiz Gonzaga, por exemplo, para a construção de um certo imaginário ligado à ideia de Nordeste. Mário de Andrade, entre os anos 20 e 40, estabeleceu influentes representações do meio rural a partir de suas descrições e estudos do folclore, estudado por ele como "música popular" (Toni 2008). Sevcenko. (1998), por sua vez, revela como a própria ideia de "urbano" se torna delimitada no Brasil a partir, dentre outros inúmeros aspectos, por gêneros musicais - tais como o maxixe - a maioria deles dançáveis (ou seja, pode-se pensar num referente urbano atrelado ao corpo).

O que seria uma "música do subúrbio" nas cidades brasileiras no começo do século XX? Esta pergunta não tem uma resposta clara já na sua formulação, haja vista a diversidade musical do país. Mas pode-se tomar o caso do Rio de Janeiro - pela sua centralidade no estabelecimento de mitos da modernidade no Brasil na primeira metade do século XX - como emblema. O que seria uma "música do subúrbio" no Rio? De forma apressada, pode-se pensar no samba. E, de fato, o samba, embora apareça para a população carioca como uma música relacionada a bairros próximos ao centro, porém extremamente ligados ao porto do Rio, tais como Gamboa, Saúde e Cidade Nova, se funde simbolicamente ao maxixe, como a representação musical da população mais pobre no Rio de Janeiro. A dificuldade aqui talvez seja representada por uma palavra: o carnaval. É extremamente difícil capturar o carnaval carioca e o processo de adensamento dessa festa urbana em termos de classe social e espaço. É óbvio que havia divisões de classe no carnaval carioca do começo do século e estudos sobre a história da festa neste período (Cunha 2001) revela estas cisões e como o carnaval também sofreu enormes pressões civilizatórias. Tanto o samba quanto a marcha, transformados nas décadas de 1920 e 1930 em músicas de carnaval, não eram propriamente capturáveis em termos de denotação espacial. Mais do que samba, e acompanhando inclusive a relação simbólica entre "subúrbio e pobreza" - que se estabelece no imaginário carioca na virada do século - o maxixe é talvez o gênero musical denotativo do "subúrbio". Mesmo esta associação não é muito precisa: na verdade, aos

subúrbios cariocas foram relacionados uma determinada linhagem do samba, mais próxima em termos de sonoridade do maxixe (com centralidade de instrumentos como violão, cavaquinho, flauta e a presença de alguma percussão).

No entanto, a pergunta o que seria uma "música da periferia?" tem suas respostas pelo menos mais discerníveis. Também aqui a diversidade é gigantesca mas, assim como acima sugeri que o Rio de Janeiro seja o "modelo" (no sentido dado por Geertz 1989) dos simbolismos atribuídos à ideia de "subúrbio" no Brasil, São Paulo talvez seja o modelo para se pensar a emergência da "periferia". Assim, o que seria uma música da "periferia" em São Paulo? Por mais diversas que sejam as respostas, o rap se tornou o emblema musical da periferia da capital paulista, dado que tem sido apontado por diferentes estudos (Teperman 2015; Carril 2015, Botelho, Garcia e Rosa 2016)[2]. E para além do próprio rap, a cultura hip-hop adquiriu, mundialmente, uma associação à camadas da população marginalizadas, sobretudo no meio urbano (Rose 2012)[3]. Esta associação entre o rap e a periferia emergiu na década de 1980 e se cristaliza na década seguinte - um período marcado pela hegemonia mercadológica de outros três gêneros musicais também ligados a camadas pobres, mas percebidos por outras lentes que não exatamente o espaço: a música sertaneja, o pagode e o *axé music*.

A cronologia, aqui, funciona perfeitamente: se no final da década de 70 e ao longo da década de 80, "periferia" se torna uma categoria efetiva em termos de pensamento e ação social, a transformação nos anos 90 do rap em uma música que simboliza a periferia, sobretudo a de São Paulo, constituiu quase que numa conseqüência natural[4]. Inventou-se o espaço: era preciso inventar uma música. Todavia, esta "invenção do rap" significou o deslocamento simbólico de outras músicas que já eram praticadas no espaço da periferia - algumas de forma contemporânea ao rap, outras na própria década de 1970 quando a categoria "periferia" ainda estava em formação.

No primeiro caso, tome-se o caso do punk rock, vertente do rock que, por volta de 1981, tornou-se noticiada e relacionada a jovens do ABC Paulista (Teixeira 2007). O punk chamou a atenção do restante da cidade em novembro de 1982 quando foi organizado o festival "O Começo do

[2] Para um estudo relativamente recente e que aponta para outras músicas da periferia, cf. o estudo de Fontanari (2013).

[3] E não somente do meio urbano. É notável, por exemplo, a apropriação do hip hop, sobretudo o seu elemento vocal, o rap, pelas juventudes indígenas em toda a América. Cf., sobre isto, Navarro (2016).

[4] O leitor deve, todavia, matizar meu uso da periferia de São Paulo como uma espécie de "modelo" (no sentido dado por Clifford Geertz) para as construções simbólicas da música da periferia. Há periferias que, certamente, escapam a esse modelo e onde o rap ou o rock não se tornaram os símbolos musicais mais usuais. É o caso, por exemplo, da periferia de uma cidade como Belém, cuja cultura do tecnobrega tem sido amplamente estudada sob diferentes matizes. Cf, sobre o tecnobrega: Amaral (2019), Vianna (2006) e Lima (2008).

Fim do Mundo", no SESC Pompéia, mas a cobertura da imprensa ainda alternava os termos "periferia" e "subúrbio". Em 1981, por exemplo, um festival punk recebeu o nome de "Grito Suburbano" (Dapieve 1995: 164). É interessante observar que esta emergência do punk rock ocorreu de forma relativamente contemporânea a do rap. Enquanto a emergência do punk - o que significa sua percepção enquanto fenômeno musical - é situada por pesquisadores entre 1981 e 1982, com o festival "O Começo do Fim do Mundo" sendo considerado um evento fundante nas narrativas, a emergência do rap, associada à cultura hip-hop, é situada no período entre 1985 e 1988 - este último ano correspondendo ao lançamento da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*, que trazia os primeiros nomes da cena do hip hop de São Paulo, tais como a dupla Thaíde e DJ Hum (Teperman 2015: 37-38). Todavia, a denotação de "periferia" associada ao punk seria matizada à medida que o estilo rapidamente sofreria processos de mediação de classe (Bittencourt 2011) - é dessa forma que ele aparece em relatos mais memorialísticos escritos por jornalistas (Dapieve 1995).

3.

O segundo caso de músicas que foram deslocadas como denotativas da periferia com a emergência do rap no final dos anos 80, em São Paulo, é o da música sertaneja e a música brega. Ambas, na década de 1970, sofreram um processo de aproximação simbólica ao serem associadas ao consumo musical de uma população pobre - o que significa que ambas, de um ponto de escuta de uma determinada classe média, eram associadas ao mesmo público. No caso da música sertaneja, este público estava, em grande medida, em áreas da periferia de São Paulo - embora áreas do centro da cidade, como Luz e Bom Retiro, que estavam sofrendo processos de proletarização, também fossem bairros importantes na produção do gênero[5]. Relatos das trajetórias de duplas com atuação na década de 70, como Chitãozinho e Xororó ou João Mineiro e Marciano, mostram como o ABC paulista era um espaço muito importante para o trabalho destas duplas (Neiva 2002). E neste caso percebe-se a circulação centro-periferia destes artistas, que residiam e atuavam em cidades do ABC e hora ou outra

[5] Estas áreas, inclusive, eram pontos de expressão pública, no centro da cidade, das músicas da periferia. A estação de metrô São Bento, por exemplo, se tornou em 1985 o ponto central de exibição do hip-hop em São Paulo (Teperman 2015: 34). Não distante dali, era num café do Largo Paisandú (muito próximo da Praça da República) o ponto de encontro de artistas de música sertaneja durante as décadas de 70 e 80 (na verdade, o Largo era um ponto de encontro de artistas desde os anos 20) (Nepomuceno 1999). Vale observar que a principal gravadora da música sertaneja entre as décadas de 1960 e 1980, a Chantecler, tinha seus escritórios nas redondezas do Largo Paisandú (Vicente 2010) Também, no mesmo Largo Paisandú, a partir do começo da década de 1980, o Centro Comercial Grandes Galerias (fundado em 1962) se tornou um dos pontos centrais da cena rock de São Paulo, se tornando conhecida pelo apelido de "Galeria do Rock").

se encontravam no centro de São Paulo - seja para agendar shows, seja para gravar.

A música sertaneja da década de 70, neste sentido, oferece um campo de estudos ainda a se explorar: as estratégias de mobilidade social de uma parcela da população marcada pela experiência da migracão urbana. Diversos estudos sobre o gênero - cuja literatura crítica felizmente se expandiu nos últimos 20 anos - apontam para este fato (Alonso 2015; Reily 1992 - para citar apenas dois). Todavia, o caráter altamente híbrido da música sertaneja naquela década - que mesclava elementos da Jovem Guarda, de gêneros paraguaios e mexicanos (como polcas paraguaias, guarânias, boleros, rancheiras e corridos) e, em menor grau, gêneros tradicionais da música caipira - faz com que haja uma perspectiva negativa sobre este repertório, como se ali houvesse uma periferia cuja produção cultural não é vista como algo de valor. É importante observar que o sertanejo dos anos 70 estava sendo apropriado pela televisão, o que apontava para uma clivagem de classe dentro de um meio de comunicação cujo crescimento sofrera uma enorme impulsão a partir de 1965. Exatamente por isto, foi pelo viés de estudos sobre "indústria cultural e massificação", influenciados pela entrada, a partir de 1968, das ideias da Escola de Frankfurt, que surgirão os primeiros trabalhos de análise sociológica da música sertaneja. Estes trabalhos, desenvolvidos na Universidade de São Paulo, culminariam na publicação da dissertação de mestrado de Waldenyr Caldas, em 1977 (Caldas 1979)[6].

O mesmo recalque - pois é disso que se trata, como se verá adiante - aparece também na forma negativa pela qual a chamada "música brega" foi durante muito tempo tratada - e de certa forma, ainda é, embora sob outras tintas - pelo pensamento social brasileiro. A própria definição de "música brega" é feita *a posteriori*: ela inclui o repertório de músicas, em grande medida românticas, consumidas por uma parcela da população que, na clivagem de classe dos meios de comunicação na década de 1960, foi alocada num sentido massivo de "popular" e sobre a qual recaíam estigmas de "mau gosto" - sintetizadas no termo "cafona" (Araújo 2010). Certamente, esta estigmatização indicava um velado - embora nem tanto - conflito de classe (Araújo 1988). Mas ela significava também um processo de recalque deste espaço urbano que se formava, a "periferia". E assim como a música sertaneja representava, nos anos 70, uma periferia a qual não se atribuía uma agência cultural, a música cafona representava algo similar. Com a diferença que a música sertaneja representava uma

[6] O trabalho de Caldas se inseria, de modo mais restrito, nos estudos sobre indústria cultural desenvolvidos na sociologia da USP desde 1971, pelo menos. De modo mais amplo, o estudo foi inserido na análise daquilo que era visto como "alienação das classes trabalhadoras", respondendo aí à forma como as ciências sociais brasileiras tentavam compreender os processos de modernização e desenvolvimento desde, pelo menos, o final da década de 50. Cf, sobre isto, Alonso (2011).

"queda" de idealizações culturais poderosas no pensamento social brasileiro, relacionadas a ideias de autenticidade associadas às culturais do campo - o que explica a "vilanização" deste repertório já na década de 1970.

4.

Talvez seja possível parafrasear E. P. Thompson e afirmar que o sertanejo e o brega, na década de 1970, denotavam uma "cultura da periferia sem a periferia"[7]. Eram músicas inseridas em um contexto ainda em definição, diferente do rap paulista ou do tecnobrega paraense, que emergem quando a categoria "periferia" já se encontrava cristalizada e eficaz no pensamento social. No entanto, gostaria de finalizar este breve ensaio com uma questão: até que ponto a negatividade atribuída ao sertanejo e à música cafona das décadas de 70 e 80 não escondem uma dificuldade em se pensar os processos de mobilidade social no Brasil? Ainda mais em se tratando de músicas que são apropriadas pela TV em uma década marcada pela modernização conservadora levada a cabo pela ditadura militar. A periferia, de certa forma, para estas músicas (e seus agentes), era um lugar de passagem. E, de fato, o foram: a década de 80 assistiu a uma transformação simbólica da música sertaneja, de modo que ela entra na década seguinte ocupando o horário nobre da principal rede de TV do país (na década de 70 não havia praticamente música sertaneja na Rede Globo)[8]. Ou seja, esta é trilha sonora da mobilidade social, tanto no sentido espacial (uma música produzida no contexto da experiência das migrações urbanas) quanto no sentido de classe. Mas esta afirmação trai nossa - me incluo aqui - dificuldade em compreender uma mobilidade de classe em um país tão desigual como o Brasil.

A música sertaneja e a música cafona/brega da década de 70 sempre me pareceram desafiadoras à categorias pelas quais ouvimos e objetificamos a música popular produzida no Brasil, como se ambas apontassem para uma pobreza indesejável - ao contrário do rap, ouvido, em certa medida, como se fosse o som de uma pobreza autêntica. Mesmo a inserção em redes cosmopolitas de informação, presentes tanto no hip-hop quanto no sertanejo, têm valores diferentes: uma é produto de uma modernidade alternativa (Paul Gilroy), outra ainda é vista, em grande medida, como produto da alienação. Sugiro, assim, que as diferenças de valoração dadas ao rap e à música sertaneja em sua relação com a periferia tocam nesta autoconsciência do lugar: o primeiro representa uma periferia

[7] O texto de E. P. Thompson, publicado originalmente em 1978: "Class Struggle Without Class". Cf. Thompson (1984).

[8] Cf. Toledo (2010).

que se afirma como tal; a segunda, na década de 70, uma periferia que se vê como transitória e inserida - para alguns de forma ilusória - em processos de mobilidade social.

Referências

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). *Contemporânea*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 439-463, 2012.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto*: música sertaneja e modernização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Cultura do bem ou do mal? Reflexões sobre o tecnobrega em Belém do Pará. *Música em Contexto*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 124-137, 2019.

ARAÚJO, Samuel. Music and Conflict in Urban Brazil. *Latin American Music Review*, Austin, v. 9, n. 1, p. 50-89, 1988.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *Nas Encruzilhadas da Rebeldia*: uma etnocartografia dos *straightedges* em São Paulo. Campinas, 2011. 320 p. Tese de Doutorado. Programa de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas.

BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter e ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: 'Política', Athalyba-Man (1994); 'O Menino do Morro', Facção Central (2003); 'Mil faces de um homem leal (Marighella), Racionais MC's (2012). LACERDA, Marcos (org). *Música*. Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 171-201.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora* - música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A Política dos Outros*: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARRIL, Lourdes. O rap no quilombo: a periferia dá seu tom. CARRIL, Lourdes e AMARAL, Mônica (orgs.). *O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade*. São Paulo: Alameda, 2015. p. 149-164.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*: uma história social do carnaval carioca entre 1880-1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAPIEVE, Arthur. *BRock:* o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DURHAN, Eunice. *A Caminho da Cidade*: a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1984.

DURHAN, Eunice. A sociedade vista da periferia. In. KOWARICK, Lúcio (org.). *As Lutas Sociais e a Cidade: São Paulo, Passado e Presente*. São Paulo: Paz & Terra, 1988.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Os DJ's da Perifa*: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LIMA, Andrey Faro de. *É a festa das aparelhagens*: performances culturais e discursos sociais. Belém, 2008. 136 p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará.

MATTOS, Marcelo Badaró. E. P. Thompson no Brasil. *Outubro*, n. 14, p. 81-110, 2º semestre, 2006.

MELO, Victor Andrade de e SANTOS JÚNIOR, Nei Jorge. Faces da modernidade: a experiência do Ciclo Suburbano Clube (Madureira/Rio de Janeiro - décadas de 1920-1960). *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 30, 2020.

NAVARRO, Jenell. Word: Hip-Hop, Language and Indigeneity in the America In: *Critical Sociology*, Northridge-USA, v. 42, p. 567-581, 2016.

NEIVA, Ana Lúcia. *Chitãozinho e Xororó*: Nascemos para Cantar. São Paulo: Prêmio, 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira*: da roça ao rodeiro. São Paulo: Editora 34, 1999

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa e EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República:* Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Vol. 3: A Cidade Não Mora Mais em Mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 123-138.

REILY, Suzel Ana. Musica Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of a Brazilian genre. *Popular Music,* Cambridge, v. 11, n. 3, p. 337-358, 1992.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90*: Funk e Hip-Hop - globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 190-212.

SENNETT, Richard. *Flesh and Stone*: the body and the city in Western civilization. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. A capital radiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil.* Vol 3: República - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 513-619.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC Paulista*: Anjos - Uma Vertente Radical. São Paulo, 2007. 227 p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica - SP

TEPERMAN, Ricardo. *Se Liga no Som*: as trasnformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THOMPSON, E. P. La Sociedad Inglesa del Siglo XVIII: Lucha de Clases Sin Clases?. THOMPSON, E. P. *Tradición, Revuelta y Consciencia de Clase* - estudios sobre la crisis de la sociedade preindustrial. Barcelona: Editoria Critica, 1984.

TOLEDO, Heloísa Maria. *Som Livre*: trilha sonora das telenovelas e o processo de difusão da música. Araraquara-SP, 2010. 362 p. Tese de Doutorado. Sociologia. Universidade Estadual Paulista.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, Dossiê Etnomusicologia, São Paulo, n. 77, p. 24-33, 2008.

VALADARES, Lícia do Prado. *A Invenção da Favela*: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. *Sexta Feira*, São Paulo, n. 8, dossiê "Periferia", p. 19-30.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP,* São Paulo, n. 87, p. 74-85, 2010.

WIRTH, Louis. Urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 90-113.

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

O SERTANEJO UNIVERSITÁRIO NAS REDES: A PRODUÇÃO DE UMA NOVA LOCALIDADE?

GT "A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE"

Rafael Pimenta (PPGArtes - UEMG)
rafa3.14menta@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta parte da pesquisa de mestrado que vem sendo realizada com foco nas transformações do musicar do mundo do sertanejo universitário, colocando em primeiro plano a dimensão sonora (e o que ela pode nos informar sobre os arranjos na organização do gênero musical, as relações entre regionalismos e internacionalização) e a mediação tecnológica (que instaura novos caminhos de comunicação e uma sociabilidade cujas especificidades queremos analisar). Neste artigo, exporemos a problemática de nossa pesquisa e discutiremos questões levantadas no acompanhamento da veiculação, do consumo e da interação em torno do sertanejo universitário nas redes sociais. A partir de uma abordagem etnomusicológica dos conteúdos do sertanejo universitário em âmbito digital, quer-se compreender os modos de organização de suas redes sociotécnicas e como discursos e estéticas se relacionam com a fruição de seus apreciadores.
Palavras-chave: sertanejo universitário, consumo de música digital, etnografia digital, indústria fonográfica.

Sertanejo Universitário on the Web: the production of a new locality?

Abstract: In this article we present part of the master research under development dealing with the transformations concerning the musicking specific to the Brazilian musical gender sertanejo universitário, putting in first plan the musical dimension (and what it can inform us about the arrangements in this musical gender's organization, as also the connections between regionalism and internationalization) and technological mediation (that establishes new paths for communication to take place, as well as a sociability whose specificities we want to analyze). In this article, we will expose the issues emerging from this research and will discuss questions made in the follow-up of the broadcast, consumption and the interactions having to do with sertanejo universitário in social networks. Based on a ethnomusicological approach of the content concerning sertanejo universitário in digital environment, we want to elucidate the ways its socio-technical networks organizes itself and how discourses and aesthetics relates to fruition of its consumers.
Keywords: sertanejo universitário, digital music, digital ethnography, phonographic industry.

Introdução

O sertanejo universitário surge num período de queda do faturamento das grandes gravadoras e distribuidoras associadas ao triunfo comercial do sertanejo romântico dos anos 1990, em íntima conexão com o processo de crescente adesão da sociedade brasileira aos novos dispositivos de comunicação, com as novas formas culturais atreladas ao mundo digital (MILLER,). Na primeira

década do século XXI, as primeiras duplas de sucesso associadas ao gênero são beneficiadas por fenômenos sociotécnicos (LATOUR, 2005) inauditos que articulam-se: (1) a estabelecida rede de comércio informal brasileira, (2) o advento da internet de banda larga - a ampliação de seu alcance e o salto no acesso à informação por ela outorgado -, e (3) o estabelecimento do padrão *CD* - mídia de baixo custo e volume, de facilitada reprodução em cópia - associado à difusão de computadores e *laptops* com seus leitores e gravadores embutidos. Ao longo das duas primeiras décadas deste século, a ampliação do uso das redes sociais e plataformas de *streaming*, efeito da difusão dos aparelhos celulares *smartphones*, inaugura um novo padrão de circulação das músicas e um novo cenário de interações entre indivíduos associadas à música, uma vez que ela assume uma miríade de formas sociais (BORN, 2005).

Os efeitos do fenômeno da sociabilidade digital, percebidos ao longo dos últimos 20 anos, impuseram uma reorganização no mundo do sertanejo. Se encaramos a trajetória da música sertaneja, desde a sua aparição enquanto produto fonográfico, como um fenômeno passível de ter seus distintos momentos e feições analisados comparativamente, podemos afirmar que, dentre os gêneros musicais comerciais brasileiros, ela foi aquela em cujo percurso mais se evidenciou plasticidade e capacidade de adaptação, ao longo dos momentos sociotécnicos pelos quais passou - o modelo *pop* mais bem sucedido do país. Referimo-nos especificamente à sua maleabilidade, adesão e consonância com as transformações da indústria global do entretenimento, às transformações técnicas, crescente abertura estética, sonora, às reordenações sociais do mundo do sertanejo (BECKER, 1983), do modelo de negócio e organização econômica.

Essas transformações abrigam o que podemos chamar de localidades (FINNEGAN, 2007) digitais de prática, veiculação e consumo da música sertaneja. Esta, embora tenha se difundido por todo o território nacional, associada à indústria da música, é cultivada numa rede capilarizada composta por perfis em redes sociais, blogs, páginas na internet, além de bares e pequenas casas com música ao vivo em cidades do interior. Nos interessa aqui, portanto, enfocar o sertanejo em seu cultivo local, mais especificamente em três perfis de *Instagram* em que apreciadores expõem as suas maneiras de se relacionar com a música, os seus modos de mobilização afetiva (HENNION, 2005) em torno do sertanejo universitário. Ainda que o conteúdo veiculado nessas redes esteja centrado em duplas e cantores que já têm as suas músicas distribuídas por grandes distribuidoras (*Universal*, *Warner, Sony* e Som Livre), além de já transitarem na televisão e em grandes festivais realizados por

grandes escritórios de produção cultural (MALDONADO, 2019), chama-nos a atenção as apropriações que envolvem edições e transformações de vídeos de fonogramas realizadas por vários usuários da rede. Com aplicativos de edição de áudio e vídeo disponíveis nos *smartphones*, não especialistas produzem conteúdos - musicares (SMALL, 1998) - curtos, para consumo rápido, que vão ao encontro do engajamento de outros cultores da música sertaneja. Os procedimentos mais comuns são aqueles que envolvem o uso do áudio do fonograma de uma canção de sucesso e um vídeo ou imagem que o recontextualizam e ressignificam, embora encontra-se também edições nos áudios que envolvem a introdução de novos elementos - em geral, rítmicos - sobre a trama sonora dos áudios dos fonogramas originais.

Se, por um tempo, vigeu na indústria fonográfica aquela organização econômica que baseava-se numa centralidade das grandes gravadoras na seleção de artistas e na venda de discos enquanto principal fonte de faturamento, a chegada das redes sociais e plataformas de *streaming* (observando-se que o YouTube e o Orkut começam as suas atividades no país em 2005) e a difusão do compartilhamento de arquivos de *mp3* (WITT, 2015) fez com que os *shows* passassem a ser a principal fonte de renda para a indústria. As apresentações ao vivo passam a ser o principal produto fonográfico dos sertanejos universitários - em consonância com a nova organização da indústria da música menos focada no fonograma - e a interação dos artistas com o público nos fonogramas e nos *DVDs* se torna um elemento constitutivo do gênero, tendo sido talvez dos primeiros gêneros a abandonar o formato do álbum. As duplas não se limitam a gravar e a se apresentar em seus concertos, mas também têm de gerir suas carreiras em sua constante interação com o público via redes sociais (ALONSO, 2015). Embora as gravações ao vivo passem por pós-produção, mixagem e masterização, os ruídos das manifestações do público são esperados nas faixas de alta circulação que podem ser ouvidas no *Youtube* ou *Spotify*.

Algumas características do sertanejo universitário

Nos anos 1990, os sertanejos passam sistematicamente a usar a guitarra elétrica e o teclado, a instrumentação do sertanejo universitário se centrará no violão de aço e no acordeom - instrumentação que guarda vínculo com os acústicos produzidos pela rede MTV na última década do século passado. O conteúdo das letras abandonam a recorrência da temática do objeto amoroso perdido, distante,

inacessível, a temática da "dor de cotovelo", e dá lugar à reiterada abordagem do encontro amoroso bem-sucedido, do hedonismo da curtição das baladas e da afirmação da autonomia e resistência do indivíduo aos infortúnios das relações amorosas. As relações amorosas são abordadas de maneira mais objetiva, inscrito numa ordem de concorrência irrestrita, com a afirmação da auto-suficiência e do consolo das festas. Para a veiculação dessas temáticas, os andamentos são mais acelerados do que aqueles do sertanejo romântico, as vozes tendem a um registro mais grave do que aquelas de Zezé di Camargo, Xororó ou Leonardo, por exemplo, e o vibrato é cada vez menos utilizado - havendo cantores que ainda utilizam um pouco de vibrato ao fim das frases melódicas e outros que o aboliram totalmente.

No que tange as estruturas sonoras e/ou musicais, embora não seja novidade a incorporação de traços de gêneros musicais estrangeiros por parte do mundo do sertanejo - haja vista os já bem descritos períodos da incorporação dos gêneros musicais mexicanos (como a *ranchera*, o bolero e o rasqueado), paraguaios (a guarânia) e argentinos (como o *chamamé* e o próprio tango), a partir dos anos 1950, e do *country*, do *rock* e do *pop*, a partir da década de 1980 -, o sertanejo universitário misturas elementos outrora restritos a outros gêneros como o axé, a tchê music (mais especificamente a batida do vanerão), o forró eletrônico e o funk carioca, para mencionarmos os nacionais, mas também o *reggaeton*, a bachata da República Dominicana (sendo o uso dos bongôs a maior evidência dessa apropriação) e o mais recente *pop* anglo-saxão. Essa avultada inclinação para a incorporação leva alguns a atribuírem ao gênero musical a vocação antropofágica (ALONSO, 2017), uma vez que, consubstanciando práticas, discursos e traços musicais que outrora não se relacionavam com ele, logra compor uma brasilidade multifacetada que articula elementos regionais (associados a diferentes regiões do país) e internacionais.

Esse movimento de transformação, portanto, inclui o distanciamento, de várias ordens, de seus antecedentes - (do sertanejo romântico dos anos 1990, do sertanejo com influência paraguaia e mexicana dos anos 1950 e 1960 e do sertanejo raiz, que remonta à Turma do Caipira de Cornélio Pires, atravessando o século XX até os dias de hoje -) e da dupla aproximação em direção a outros gêneros regionais brasileiros contemporâneos e a expedientes de padronização internacional. A primeira aproximação mencionada tem gerado novos gêneros como o breganejo (a fusão da música nordestina romântica comumente chamada de brega com o sertanejo) e o funknejo (que se evidencia pelo emprego da célula do "batidão" - que se dissemina a partir de 2011 com o *hit Eu quero Tchu, eu*

quero Tcha de João Lucas e Marcelo - cada vez mais comum na música comercial brasileira), além de artistas que, no início de suas carreiras ligados a certos gêneros regionais, não mais se identificam com um gênero específico e transitam sem embaraço no campo do sertanejo universitário. A título de exemplo, podemos mencionar os cantores Tierry (ligado ao baiano arrocha), Wesley Safadão (ligado ao cearense forró eletrônico) e Zé Vaqueiro (ligado ao mais recente pernambucano piseiro). Esse desembaraço pode certamente ser conferido no caminho inverso, quando sertanejos como Felipe Araújo grava um pagode ou Marília Mendonça grava um axé.

A segunda aproximação está ligada às incorporações dos padrões definidos pela indústria da música *pop* internacional que se fazem perceber, em menor ou maior medida, em toda a música comercial brasileira contemporânea. São eles padrões harmônicos e melódicos - a recorrência de sequências harmônicas, em tonalidade maior, dos graus I, V, VI e IV, e variações assemelhadas; estruturas melódicas com a predominância de notas eixo em graus sobre ou sob um semitom; a formação de acordes com a omissão das 3ªs e adição de 9ªs -, (2) recursos de processamento de áudio - uso de sistemático de *pitch shifters* como o *Melodyne*, compressores e *limiters* - e (3) instrumentação - peças de bateria eletrônica na bateria, uso dos bongôs incorporados da bachata ou o uso de violões de aço incorporados do padrão *unplugged* dos acústicos da MTV. Hoje, portanto, o sertanejo universitário já não apresenta traços distintivos que o distanciem inequivocamente de outros gêneros, como outrora se dava. Essa articulação entre gêneros musicais nacionais e internacionais se dá associada ao fenômeno atualmente ubíquo dos *feats*, estratégia dos escritórios de produção e das próprias gravadoras/distribuidoras de alavancar a carreira de novos artistas e aumentar seus lucros promovendo ainda maior concentração no mercado, que consiste na sistemática promoção de participações de artistas nas músicas de outros - o que favorece maior integração do público do sertanejo, mas também a expansão dele para públicos de outros gêneros.

A relação entre os traços regionais e as tendências internacionais na era do *streaming*

Se, por um lado, toda forma artística ou cultural se transforma ao longo do tempo, esses processos de transformação têm se dado de modos inauditos. Através de um modo particular de conciliação do regional com o global, o *pop* e o *rock* são difundidos via sertanejo universitário e forró eletrônico - que se especializou em fazer versões em português de *hits* internacionais. Essa tendência

aponta para um produto fonográfico internacional, num movimento que, cada vez com mais clareza, nos leva a uma monocultura cultural expressa em "variantes de uma música *pop made in* Brasil" (OLIVEIRA, 2020). Essas mudanças mais recentes se dão num contexto em que o consumo da música se dá através das plataformas de *streaming* e as redes sociais estabelecem um novo paradigma de circulação da música, novos modos de compartilhamento, novas utilizações e significados para os fonogramas, novos meios de apresentação de novas músicas aos consumidores, novas instâncias e processos de formação de gosto (HENNION, 2005).

Pensado enquanto um mediador da fruição musical, a noção de gênero musical envolve uma série de dimensões sócio-culturais: convenções musicais, instrumentações específicas, padrões semióticos (musicais, simbólicos, linguísticos e comunicacionais), rituais comportamentais (identificáveis na performance ao vivo ou nos próprios fonogramas), valores ou ideologia e especificidades econômicas relacionadas a como o gênero se inscreve na indústria fonográfica (JANOTTI, 2019). Embora os próprios atores do mundo do sertanejo universitário reivindiquem sua associação ao "cânone" sertanejo, são sobremaneira ressaltadas as diferenças, em todos os níveis supramencionados, do sertanejo universitário em relação ao sertanejo em suas outras eras. O sertanejo é tomado, assim, como um fio a nos permitir comparar momentos de um processo que se insere num contexto mais amplo de mudanças sociais, econômicas, culturais e psico-sociais pelas quais o Brasil vem passando nas últimas décadas.

Interessa-nos perscrutar aqui, entretanto, os efeitos de uma fruição musical que cada vez mais se dá através de plataformas digitais de *streaming* - hoje representadas pelo *Spotify*, o *Deezer*, o *GooglePlay* e a *Apple Music*. A gradativa desaparição dos sistemas de som com leitores de CD, o declínio do compartilhamento de *mp3*, das caixas de som com leitores de *pen-drive* é o movimento suplantado pelo estabelecimento dos fones e alto-falantes sem fio, com receptor de sinal *bluetooth*. Não à toa, a indústria da informática altera a estrutura dos computadores, retira-lhes os leitores de CD e chega a fabricar modelos de *notebook* com discos rígidos menores (tanto o espaço do disco rígido quanto a disponibilidade dos leitores de CD favoreciam a pirataria). Com a predominância do consumo de música através das plataformas de "*streaming on-demand*" - via celulares, computadores e *smart TVs* (DOYLE, 2018) - a grande indústria retoma os seus lucros. Ela avança com a atuação de seus departamentos jurídicos e com o controle do uso da propriedade intelectual que lhe é exclusiva, e consegue medidas efetivas de controle, resultados de seu *lobby* junto aos parlamentos nacionais,

plasmadas em novas legislações específicas para o setor. Assim, a expansão do número de usuários das plataformas de *streaming* se conjuga com a queda da pirataria. Os dois movimentos desse processo produzem uma reconfiguração significativa na organização da indústria da música e o sertanejo universitário se apresenta como um caso de adaptação comercialmente exitosa dentro das novas coordenadas do mundo da música de massa.

Nas redes (perfis do *Instagram* e do *Facebook*), buscamos observar, portanto, as manifestações relacionadas ao sertanejo universitário, os discursos veiculados nesses canais, os tipos de engajamento dos usuários, a lógica de seleção de conteúdo de seus administradores, a apresentação das músicas e das sonoridades, enfim, as novas formas culturais criadas com as tecnologias digitais (MILLER, 2012). A adesão e o tempo passado pelas pessoas nas redes sociais vem crescendo consistentemente, no mundo todo, ao longo dos últimos (DATAREPORTAL, 2021). Embora o acesso à internet ainda seja uma questão no Brasil - uma vez que sua distribuição, além de regionalmente desigual, não é o mesmo entre estratos de renda, gênero e cor distintos -, o país tem 152 milhões de usuários - 81% da população com 10 anos ou mais (CETIC, 2020) - que se notabilizam por estar dentre aqueles que mais passam tempo nas redes, em comparação internacional (DATAREPORTAL, 2021).

Interessa-nos compreender como a cultura do sertanejo se imiscui nessa arena da sociabilidade digital. Como artistas e público interagem, constroem seus laços? Como padrões de consumo, modismos se articulam na perpetuação do culto à música sertaneja? Analisar o fenômeno da música sertaneja nos permite apontar mudanças em comportamentos, dicções, léxicos, estilos, modos de cultivo da audiofilia (DENORA, 2004), novas organizações das redes do mundo do sertanejo. Como a sociabilidade relacionada ao consumo de música sertaneja se dá nas redes sociais, como as convenções musicais e de discurso e a maneira como elas são aceitas compõem uma estrutura de afetos (WILLIAMS, 2011) ou como as dinâmicas internas das redes geram novas formações de pensamentos.

O trabalho em curso focaliza o cenário onde se estabelecem os laços em torno do sertanejo universitário na rede, focalizando o conteúdo apresentado e os tipos de interação dos seguidores com os perfis. Enquadraremos as interações vinculadas aos relacionamentos afetivos, as conjugações entre os discursos do sertanejo universitário e a vida das pessoas que se relacionam com essa matriz discursiva. Pretendeu-se, enquanto meio de abordagem do tema, a realização da observação de casas

de *show*, feiras agropecuárias e *shows* de sertanejo universitário promovidos por prefeituras do interior do estado de Minas Gerais. Uma vez que a pandemia inviabilizou uma etnografia *in loco*, optou-se pela análise dessa "localidade" nas redes digitais. Em nossa pesquisa de mestrado, relacionaremos a atividade social em âmbito digital com uma análise do esteio técnico das redes e das plataformas digitais - analisadas através de dados obtidos das Interfaces de Programação de Aplicações do *Spotify*, *YouTube*, *Instagram* e *Twitter* - e uma análise musicológica dos processos de transformação do gênero em questão.

As redes do sertanejo universitário

Há três redes sociais de crucial importância para a difusão do sertanejo universitário: o *Instagram*, o *YouTube* e o *Spotify*. Na rede social *Instagram*, observamos três perfis que veiculam apenas conteúdo relacionado ao sertanejo universitário - aqueles perfis com maior número de seguidores na rede - para um acompanhamento de suas postagens e das interações entre seus seguidores, e análise dos discursos lá encontrados. O *Instagram* é a primeira rede social que surgiu para uso exclusivo no celular. Tendo entre 800.000 e 1.000.000 de seguidores, esses perfis nos informam sobre o lugar que essa música ocupa na vida de seus apreciadores. São os perfis o @sertanejobr_, o @sertanejonanet e o @eitaquemusicao. Embora haja especificidade na descrição e no conteúdo postado pelos três (da qual trataremos mais adiante), as três têm, em comum, a promoção de *playlists* na plataforma *Spotify*. Tanto o número elevado de seguidores no *Instagram* quanto aquele de adesão às *playlists* podem viabilizar monetização, o que nos dá alguma pista sobre o porquê dessas iniciativas. As *playlists* têm um número de seguidores significativo no âmbito das *playlists* de usuários, variando de 15.000 a 21.000 seguidores. Os dois primeiros perfis mencionados, alternam a postagem de vídeos de trechos curtos de canções legendadas - com entre 20 e 50 segundos - dos principais cantores e duplas do sertanejo universitário,

Os perfis fazem uma curadoria que tem forma na seleção das duplas e dos excertos de vídeos oficiais e dos próprios perfis dos artistas - extraídos de suas redes. Os perfis estão atualizados em relação aos mais recentes sucessos (todos já distribuídos por grandes distribuidoras). Uma das duplas promovidas pelo perfil @sertanejobr_ é Leo & Raphael, dupla que veicula um discurso abertamente laudatório em relação ao agronegócio e à cultura dos "meninos da pecuária" que "não têm carro

importado", mas têm "a Hilux" que "é do ano, toda suja de barro. O boiadeiro "calcula o valor que tá o gado, quantas Ferraris tem aqui nesse pasto" pois "os menino da pecuária não para, senta que aqui nós tem dinheiro" "não é à toa que PIB começa com P de pecuária".

As *hashtags* são palavras-chave que podem ser "seguidas" pelos usuários da rede Instagram, isto é, os usuários podem ver todas as postagens em que constarem palavras-chave que por eles tiverem sido selecionadas. Assim, todas as postagens desses perfis de sertanejo universitário, independentemente do conteúdo, virão acompanhadas de uma lista extensa de *hashtags* com os nomes de uma série de duplas e cantores célebres como Gusttavo Lima, Henrique & Juliano ou Jorge e Mateus, para que as postagens alcancem mais usuários. Uma das *hashtags* incluídas em todos os vídeos é #tipografia, que é o termo referido a vídeos de música com legendas da letra (vídeos que no YouTube se popularizaram como *lyric videos*), o que indica haver busca por trechos curtos de canções com destaque para o conteúdo das letras. O interesse por excertos curtos de letras pode indicar um tipo de escuta da canção ligado a unidades de sentido menores que podem, mais facilmente, se conciliar com imaginários e questões singulares, uma vez que contextos discursivos mais amplos apresentam mais nuances e menos potencial de ajuste às questões individuais. Outra *hashtag* presente em todos os vídeos é #videoparastatus (vídeo para status) que indica que pessoas baixam vídeos do *Instagram* para postarem no aplicativo *Whatsapp* - que tanta capilaridade tem no Brasil.

Pode-se dizer que o ponto mais recorrente no discurso do sertanejo universitário é a afirmação de algum ideal ligado ao campo amoroso, erótico ou sexual. Há exemplos de outros discursos que colocarão em cena ideais de outras ordens - como, por exemplo, o êxito financeiro, ao triunfo material -, mas ideal erótico/amoroso é certamente o mais recorrente e é ele o que mais explicitamente mobiliza o engajamento dos usuários desses perfis. É essa temática que insta seguidores a "marcarem" amigos e namorados nas postagens desses perfis que servem como uma espécie de espelho no qual eles projetam suas vidas. Essas projeções podem ser de identificação com o conteúdo da letra dos excertos postados - sendo comum que casais postem breves afirmações de engajamento amoroso, muitas vezes expressos apenas com emojis - ou de contradição, quando se exprime discordância em relação à coerência, pertinência, verossimilhança ou adequação para o potencial liame especular que pode ali ser estabelecido. As canções são, dessa forma, um espelho onde solteiros e casais projetam suas próprias relações amorosas e nas postagens podem emitir as suas opiniões de identificação ou discordância. Os perfis dos próprios artistas, muitas vezes, reagem às manifestações do fãs com as

"curtidas", sinalizando uma aprovação daquelas manifestações.

Temas relativos a questões da política nacional aparecem também nas postagens e nos espaços para comentários, gerando engajamento e discussões mais longas. Este foi o caso quando um vídeo de apoio de Zezé di Camargo a Sérgio Reis foi feito à ocasião em que esse último teve um áudio vazado em que fazia ameaças de fechamento do Supremo Tribunal Federal, convocando apoiadores à adesão a manifestações antidemocráticas. Nesse vídeo, Zezé di Camargo se prontifica a gravar no disco do amigo que teve uma série de participações canceladas (Zé Ramalho, Guilherme Arantes, Maria Rita e Guarabyra) depois que suas declarações vieram ao conhecimento público. O vídeo de Zezé di Camargo foi um dos mais visualizados da página e contou com uma série de comentários de apoio e reprovação. Houve também uma série de comentários condenando o perfil por incluir temática política que fugiria ao escopo que ali é a música sertaneja. Outros comentários elogiavam a ação de Zezé por considerarem que o trabalho artístico deles não deve ser afetado por questões de natureza política.

Conclusão

Esta pesquisa ainda está em seu começo e uma série de dados ainda serão levantados para que as questões aqui preliminarmente apresentadas possam ser devidamente elucidadas. As relações entre o fenômeno político do bolsonarismo e a moralidade e postura que podem ser identificadas nos artistas do sertanejo universitário serão escrutinadas. O vínculo entre as dimensões estéticas e políticas talvez possa ser traçado com maior compreensão do público ativo nos perfis de *Instagram* e nas páginas de *YouTube*. Entrevistas com artífices do mundo do sertanejo universitário – músicos, compositores, produtores, presidentes de associações que promovem feiras agropecuárias e consumidores – nos permitirão correlacionar aspectos que podem nos permitir compor um perfil dos participantes do mundo do gênero musical.

Referências

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALONSO, Gustavo. Sertanejo é a face recente da antropofagia das massas. **Folha de S.Paulo**, São

Paulo, 15 de Dezembro de 2017. Especial para a Folha. Disponível em: < https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/pos-caipira/ >. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

ANTUNES, E. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertanejo.* São Paulo: Matrix, 2012.

BECKER, H. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BORN, G. *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity.* São Paulo: Matrix, 2005.

CETIC - Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação. **TIC Domicílios.** São Paulo, 2020. Disponível em < https://cetic.br/media/microdados/571/tic_domicilios_2020_domicilios_tabelas_ods_v1.0.zip >. Acessado em 2 de Setembro de 2021.

DENORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DOYLE, Lucy. On-demand streaming leads global music consumption, IFPI finds. **M Magazine**, London, 9 de Outubro de 2018. Disponível em: < https://www.prsformusic.com/m-magazine/news/on-demand-streaming-leads-global-music-consumption-ifpi-finds/ >. Acesso em: 24 de Agosto de 2021.

FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

HENNION, Antoine. D'une sociologie de l'amateur à une pragmatique de l'attachement. In: ***ADEC-Maison du théâtre amateur***, halshs-00193241, Rennes, pp.127-132, 2005.

JANOTTI, Jeder. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura digital. In: ***Galaxia*** (*Online*), São Paulo, ISSN 1982-2553, n.41, pp.128-139, mai-ago., 2019.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MALDONADO, Helder. A Fantástica Fábrica de *Hits.* **R7**, São Paulo, 26 de Junho de 2019. Estúdio. Disponível em: < https://estudio.r7.com/a-fantastica-fabrica-de-hits-sertanejos-24032020 >. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

MILLER, D. *Digital Anthropology*. London: Berg, 2012.

MORAIS, Breno Kruse de. **A era do sertanejo: como a digitalização da música contribuiu para a explosão do segmento.** Dissertação (Comuniação) – Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, p. 179. 2020.

OLIVEIRA, Kauan. Sertanejo Hipster: o rock não morreu: se converteu ao sertanejo universitário e ao forró eletrônico para seguir no mainstream. **Revista Bravo!**, São Paulo, 22 de Outubro de 2020. Disponível em: < https://medium.com/revista-bravo/sertanejos-hipsters-3670801a5a41 >. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

PINK, S. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. London: Sage, 2016.

SMALL, C. *Musicking: the meaning of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

WILLIAMS, R. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2011.

WITT, S. *How Music Became Free: the end of an industry, the turn of the century, and the patient zero of piracy*. New York: Viking, 2015.

Sobre flamenco e globalização:
aspectos *glocais* da "cena musical" do flamenco no Brasil

Micael Pancrácio[1]
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
micaelpancracio@gmail.com

Resumo. Este artigo é um desdobramento de um dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado "*Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil",* que teve como foco, uma investigação etnográfica acerca da trajetória da "cena" do flamenco no Brasil e suas relações com a construção de autenticidade, translocalidade e glocalidade por meio de práticas musicais interativas e improvisadas de performance.

Palavras-chave. Flamenco. Globalização. Música. Dança. Performance.

Title. About flamenco and globalization: glocal aspects of the flamenco scene in Brazil

Abstract. This article is an unfolding of one of the results obtained in the master's research "*Marcajes y Rasgueos: elements of interaction between music and dance in flamenco in Brazil*", which focused on an ethnographic investigation about the trajectory of the flamenco "scene" in Brazil and its relationships with the construction of authenticity, translocality and glocality through interactive and improvised musical performance practices.

Keywords. Flamenco. Globalization. Music. Dance. Performance.

1. Flamenco e Globalização

O flamenco é uma manifestação cultural originária do sul da Espanha, mais especificamente da região de Andaluzia, que possui características expressivas bem peculiares na construção de suas práticas musicais. Tradicionalmente, atribui-se às suas principais influências[2], as heranças andaluzas, mouras, judaicas e *gitanas*[3] que*,* apesar de construírem um espectro cultural bem diverso, também despertam embates e fricções conceituais - ora circunscritos, ora explícitos - sobre como as noções de "autenticidade" e "pureza" de suas práticas musicais[4] são compreendidas por seus indivíduos.

Ao longo de sua trajetória, o flamenco incorporou distintas influências culturais e atualmente se destaca como uma prática musical bastante difundida internacionalmente que se

[1] Mestre e doutorando em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
[2] Apesar das referências literárias mais canônicas sobre o assunto abarcarem apenas a influência dos mouros, gitanos, judeus e andaluzes na construção da trajetória do flamenco, existem, entretanto, outros aspectos que também devem ser considerados como, por exemplo, a influência de fluxos, espaços, indivíduos e práticas musicais translocais oriundas de outros territórios - como África e América - imbricados e inseridos em uma cultura sonora de proporções atlânticas (Nota do autor, 2021).
[3] Ciganas (Nota do autor, 2021).
[4] No universo musical do flamenco, essas fricções conceituais ocorrem mais diretamente entre gitanos e *payos* (não-*gitanos*) (Nota do autor, 2021).

estende muito além de suas fronteiras geográficas originais. Países da Europa e também de outros continentes como o Japão, Estados Unidos (AOYAMA, 2006) e, mais especificamente, o Brasil, possuem grandes "comunidades de prática" (LAVE, WENGER, 1998, 2002) e "cenas" engajadas no aprendizado, difusão e desenvolvimento expressivo da prática musical e performática do flamenco.

Em nível local, essas comunidades tendem a forjar suas práticas musicais em conjunto ao negociarem entre si conhecimentos para poderem atingir seus objetivos. Tais configurações coletivas demonstram que o empreendimento de um determinado grupo desenvolve práticas de desempenho coordenado focado na melhor execução de suas tarefas, que podem conectar-se simultaneamente com outras comunidades, formando um conjunto de comunidades de prática interligadas, denominadas por Wenger (1998, 2002), como "constelações", que podem estar ou não, interligadas à outras "constelações", formando "constelações de constelações" (WENGER, *apud* BRUCHER, REILY, 2018).

No Brasil, mais especificamente na região sudeste[5], existe uma "cena" que abarca diversas academias e escolas de dança que oferecem aulas, cursos, shows e produzem festivais e encontros internacionais voltados à prática musical do flamenco. Seja pela simples fruição ou pelo desenvolvimento profissional de práticas musicais e performáticas, o flamenco nesses espaços pertence a um fluxo contínuo de consumo e aprendizagem e conecta-se a uma dinâmica globalizada de "importações culturais" (LULL, 2000, TOMLINSON, 1991, 2006, p. 9), dialeticamente adaptada e ressignificada segundo a localidade e os contextos em que se insere. Nesse processo, o movimento de recepção dessas importações ocorre de maneira multilateral e reinterpretações, adaptações e ressignificações fazem com que essa "cena musical" desenvolva seus próprios recursos para suportar e lidar, de maneira dialética, com o fluxo contínuo de influências culturais externas durante o desenvolvimento de suas práticas musicais, performáticas e a construção local de sua trajetória.

A "cena" é aqui compreendido como um "espaço metafórico" (RICE, 2008) que reúne pessoas em torno de um ambiente físico ou atividades, alinhadas à preferências culturais específicas, dispersas ou não geograficamente, mas pertencentes a uma rede de atividades microeconômicas que propiciam a sociabilidade (FINNEGAN, 1989; COHEN, 1996; STRAW, 1991, 2001, 2004; BENNET, PETERSON, 2004). Nesse sentido, a "cena" comporta um

[5] O flamenco também se manifesta em outras regiões do Brasil, mas o presente artigo deteve-se em analisar aspectos performáticos da "cena musical" existente na região sudeste, critério escolhido por ser o recorte em que o flamenco se manifesta de maneira mais pronunciada e também onde há uma quantidade maior de espaços e locais especializados, bem como profissionais e aficionados dedicados à sua prática (Nota do autor, 2021).

"emaranhado" de teias de relações interpessoais, em que há uma construção contínua de "autoridade ou de reputação, que se difunde na vida da maioria de seus performers" (GERSTIN, 1998, p. 386), em que se aplicam ideias sobre identidade e política uns com os outros, como uma forma de gerenciamento de redes musicais, relações de "micropolítica" (*Ibidem*, 1998, p. 386) e marcadores de "autoridade" construídos através da performance.

O fluxo cultural dialético no qual a "cena musical" do flamenco no Brasil se insere forma parte de um processo de globalização (ROBERTSON, 1992) que promove a aceleração da "conectividade" (TOMLINSON, 2006, p. 1) e cria uma rede de interconexões e interdependências em um rápido desenvolvimento e em constante crescimento, transformando a estrutura das relações sociais e interações entre seus indivíduos. Durante este processo, desperta-se a noção da existência do universal e do particular e a noção do local se configura como parte de um nexo global que altera a textura e a natureza das experiências culturais, não as restringindo apenas às circunstâncias locais, mas conectando suas práticas de maneira mais abrangente, desterritorializando seus processos e os reterritorializando em circunstâncias diferentes de sua "ancoragem" tradicional (TOMLINSON, 2006, p. 11).

Essa oposição existente entre o global e o local é transcendida com a noção de *glocalização* (ROBERTSON, 1992) que, em um sentido mais geral, atua na universalização do particularismo e na particularização do universalismo, ampliando, no âmbito da cultura, o entendimento de um espaço social transnacional em que o universal se entrelaça com o particular e seus indivíduos podem adotar posturas abertas e abrangentes ou fechadas e mais defensivas perante suas práticas musicais e performáticas. No primeiro caso, esses indivíduos são considerados cosmopolitas, enquanto no segundo, são considerados "locais" (HANNERZ, 1990, 1996, *apud* ROUDOMETOF, 2005, p. 113-135). O antagonismo existente nesses posicionamentos ideológicos pode "influenciar atitudes fundamentalistas sobre religião, cultura ou, até mesmo, a intolerância e hostilidade em relação aos imigrantes" (ROBERTSON, 1992).

Nesse contexto, a difusão comercial e globalizada do flamenco desperta um paradigma que surge com o advento e o desenvolvimento da indústria cultural (AYOAMA, 2006, p. 103-113), pois por questões de sobrevivência econômica, as importações culturais e a reterritorialização das práticas musicais fora de sua "ancoragem" tradicional (TOMLINSON, 2006, p. 11) entram em confronto com a necessidade da preservação dos fundamentos e dos elementos tradicionais da linguagem e isso se configura como uma resposta aos processos externos de "aculturação" (PINCKNEY, 1990).

O processo de desterritorialização e reterritorialização da prática musical do flamenco faz com que um novo personagem surja nessa trama de tensões e fricções: o indivíduo

"bi-musical" (HOOD, 1960), habilitado na linguagem musical de contextos culturais diferentes. Nesse sentido, o indivíduo "bi-musical", ao dominar os códigos musicais de uma determinada cultura, se torna um "*insider*" e pode, de certa forma, legitimar sua performance tornando-se um portador de uma "autenticidade cosmopolita" (TSIOULAKIS, 2011, p. 186).

A "bi-musicalidade" e suas formas de aculturação estão atreladas a um pensamento cosmopolita sobre as práticas musicais, vivências e experiências culturais do mundo globalizado. As fronteiras geográficas tradicionais são transcendidas e as práticas se reterritorializam em novos contextos, gerando, sob essa perspectiva, formas distintas de "autenticidade", em que contextos glocais descentralizam práticas oriundas de territórios tradicionais e as tornam dinâmicas, ressignificando e readaptando suas formas de expressão, segundo as influências locais nas quais se inserem.

De uma maneira geral, a prática musical do flamenco nos contextos de performances em espaços como *tablaos* e *peñas*, caracteriza-se por processos de interação entre indivíduos, construídos através da prática da improvisação. Evidentemente, há também performances que se constroem através de ensaios e preparação prévia, mas o cerne da comunicação e da interação não verbal que ocorre por meio da música no flamenco, encontra-se nas formas improvisadas de construção do discurso musical. As práticas musicais e performáticas com essas características, exigem dos indivíduos conhecimento profundo dos *códigos* tradicionais e do funcionamento de suas *estruturas*[6] pois, do contrário, se não há o domínio dessa competência, as interações durante a performance podem não ocorrer de maneira satisfatória. Nesse sentido, o domínio técnico dos aspectos musicais e performáticos do flamenco, se observados sob uma perspectiva cultural, apontam a existência de uma construção ideológica acerca do que se entende como "puro" e dessa maneira, qualquer distinção à essa tradição, seria supostamente considerada menos "autêntica" por seus indivíduos.

No Brasil, dado as características locais da "cena musical" do flamenco, grande parte das performances se construíram a partir de montagens coreográficas e isso reflete diretamente elementos da trajetória e dos processos de aprendizagem musical e performática de seus indivíduos. Nesse sentido, há no contexto performático de improvisação em "tempo real" e sua relação com a prática das montagens coreográficas um ponto nevrálgico em que podemos observar as tensões e fricções existentes entre os pensamentos "locais" e "universais" que

[6] Basicamente, a construção do discurso musical interativo no flamenco se fundamenta através do uso de cinco *códigos* musicais e performáticos de interação direta (*llamadas*, *remates*, *cierres*, *subidas* e *cambios*) e diversas *estruturas*, dispostas entre vários tipos de textos cantados, interlúdios musicais e seções de sapateados (Nota do autor, 2021).

entremeiam a prática musical do flamenco. São nessas formas de engajamento com a música, bem como o domínio (ou não) de seu léxico, que as particularidades da trajetória de uma localidade podem influenciar os processos de construção dos discursos musicais e de suas formas de interação.

Evidentemente, ao destacarmos alguns desses aspectos performáticos, a nossa proposta não tem como objetivo determinar de uma maneira generalista como a prática musical do flamenco no Brasil funciona. Há também situações em que as performances são improvisadas, sobretudo àquelas que são construídas por indivíduos "bi-musicais" e que são respeitados e conquistam certa "autoridade" entre seus pares exatamente pelo domínio dessa competência performática. Contudo, ao apontarmos esses aspectos "glocalizados" da prática do flamenco no Brasil, sobretudo no âmbito em que as tensões culturais estão centradas nas formas com que as performances são construídas por seus indivíduos, temos como objetivo, apontar processos mais complexos de aculturação, desterritorialização e reterritorialização da prática musical, em que as formas de interação social mediadas pela música fazem parte de uma resposta local e dialética ao fluxo multilateral de "importações culturais", questões apontadas por James Lull (2000) e Jonh Tomlinson (1991, 2006) como elementos que integram a complexa dinâmica da globalização.

2. Características da "cena musical" do flamenco no Brasil

> *Eu venho de uma escola de montagem. Não venho de uma escola de tablao. Acho que 99% dos brasileiros, falando especificamente do Brasil e da região sudeste, vieram de uma escola de montagem. Não viemos de uma escola mais solta, como tem na Espanha, do famoso tablao, que é um formato mais tradicional do flamenco, mais espontâneo e improvisado. (...), mas foi através da escola de montagem, que eu aprendi muitas estruturas dos palos flamencos* (DE LA RUA, Fernando, 2018, relato pessoal).

> *Quando eu comecei, isso há trinta anos atrás, o flamenco era muito diferente. Todo mundo buscava o flamenco que estava na Espanha. Hoje em dia, houve uma apropriação, não indevida, mas sim, devida, à cultura do flamenco. Falando de Brasil especificamente, o nível (técnico) cresce de uma forma muito rápida, as pessoas estão buscando fazer um flamenco muito autêntico, de muita qualidade e muito fiel ao país de origem. Flamenco deixou de ser propriedade da Espanha, não é? Ele se expandiu pelo mundo inteiro...* (CASTRO, Yara, 2018, relato pessoal).

Segundo Doreen Massey (1993), uma localidade existe enquanto um espaço constante de relações e conexões que pode se relacionar com outras localidades, em que a construção e o seu caráter não podem ser compreendidos de maneira ampla a partir da observação isolada de apenas um lugar (MASSEY, 1993, p. 142-149). A autora explica que a diluição das fronteiras locais é afetada pelo global e também de como as ações de "pessoas

locais" em um "nível local" implicam totalmente nesse contexto, tendo, portanto, responsabilidade por seus eventos e condições.

O desenvolvimento da singularidade de uma localidade deriva de forças sociais mais amplas - sejam elas econômicas ou culturais - e que essas, ocorrem de maneira desigual nesses espaços, atribuindo a cada lugar, suas próprias conexões particulares. Nesse sentido, a organização espacial de uma sociedade tem um efeito sobre o funcionamento dessa sociedade, pois as justaposições casuais que ocorrem em uma localidade, muitas vezes resultam em processos sociais adicionais e acrescentam outros componentes à sua singularidade, que derivam de sua história e de sua trajetória, fundamentadas sobre um inexorável jogo de forças estruturais, bem como de uma sucessão de papéis e conexões mais amplas, dispostas em âmbitos nacionais e internacionais.

A "cena musical" do flamenco no Brasil se fundamenta nesse jogo de forças estruturais culturais e econômicas e as relações micro-políticas de "poder e autoridade" (GERSTIN, Julian, 1998) são construídas através das noções de "autenticidade", dispostas a partir do domínio da tradição e da linguagem musical e performática. Essa "autenticidade" local também é reforçada através do aprendizado e de vivências adquiridas em outros territórios, que faz com que o desenvolvimento da "cena musical" do flamenco no Brasil se conecte, de certa forma, à trajetória de outras de "cenas musicais", como de algumas cidades espanholas como Madrid, Sevilla, Cádiz, Jerez de la Frontera, Granada e de países da América, como Argentina, Cuba, Paraguai, Chile, dentre outros.

No âmbito da performance, as relações "micropolíticas" de "poder e autoridade" dessa "cena" são mediadas pela música (bem como a maneira de reinterpretá-la) e o domínio de seus processos musicais interativos improvisados se torna um marcador de "autenticidade". Algumas dessas performances abarcam o âmbito da improvisação e isso se relaciona a um espectro de possibilidades interpretativas e interativas construídas em "tempo real" (TURINO, 2008), vinculadas a um pensamento de "autenticidade performática". Nesse mesmo contexto, existem performances que são construídas através de processos coreográficos, em que a interação musical é disposta de uma maneira estática, com respirações, inflexões e intenções interpretativas previsíveis que são consideradas, sob uma perspectiva tradicional, como atuações "menos autênticas".

No aspecto econômico, as forças estruturais que sustentam o desenvolvimento da trajetória da "cena musical" do flamenco no Brasil constroem vínculos profissionais entre seus artistas, dispostos entre contratante e contratado, mais particularmente, entre *bailaoras* (donas de espaços e academias de dança) e músicos (*tocaores*, *cantaores* e percussionistas *freelancers*),

em que essas relações podem também influenciar a maneira com que as performances são construídas e de como o engajamento com a musica pode acontecer entre seus indivíduos. Seja através de um produto artístico para shows e *tablaos* profissionais (construídos ou não, por meio de ensaios) ou por meio de espetáculos de encerramento de atividades pedagógicas (performances construídas pelos professores para os alunos através de uma preparação artística mais prolongada, distribuída em várias aulas e ensaios ao longo do ano), essas relações profissionais sustentam um importante fluxo de performances "apresentacionais" (TURINO, 2008) e vários aspectos de *musicking* (SMALL, 1998*)* ou de *musicar*[7]. O engajamento musical nesse contexto abarca um intenso fluxo de produção executiva de espetáculos (luz, som, cenografia, *et. al*), a criação e confecção de figurinos, a elaboração de cardápios típicos (em casos de eventos particulares), o fomento ao público (normalmente composto por alunos, amigos, familiares e aficionados) e a mobilização de espaços (suas próprias escolas, teatros e restaurantes parceiros), que faz com que o desenvolvimento econômico dessa "cena" promova uma dinâmica de engajamento que mantêm suas atividades culturais em constante movimento.

3. Aspectos historiográficos da "cena musical" do flamenco no Brasil

Os primeiros indícios documentais da presença de gêneros musicais pré-flamencos[8] no Brasil, mais especificamente, na cidade do Rio de janeiro, remontam à segunda metade do século XIX. Nessa época, podemos conhecer algo da trajetória de um bailarino espanhol chamado Carlos Atané que, junto à sua filha Araceli Atané e sua companhia de dança, teriam chegado no Brasil em 1858 para se apresentarem para as majestades imperiais brasileiras no *Theatro Lyrico Fluminense*, na cidade do Rio de Janeiro. Devido à proeminência e o destaque que essas performances obtiveram na época, Carlos Atané também teria fundado no centro do Rio de Janeiro, uma escola de dança especializada no gênero (RODRIGUEZ, Roberto, 2008):

[7] *Musicar local – tema e variações*, Dossiê, Revista Gis, Volume 6, no1, ano 2021.
[8] Nesse contexto, estamos nos referindo ao *bolero* espanhol (Nota do autor, 2021).



ESPECTACULOS.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.

Companhia italiana.

2ª RECITA DA NOVA ASSIGNATURA.

ESTREIA

DO 1º TENOR SERIO ASSOLUTO

BALESTRA GALLI.

Quinta-feira 29 de julho de 1858.

Dia de grande gala por ser o anniversario natalicio de S. A. I. a Serenissima Senhora

PRINCEZA IMPERIAL

Logo que SS. MM. II. se dignem honrar o theatro com suas augustas presenças, os professores da orchestra executarão o

HYMNO NACIONAL.

Seguindo-se a representação da opera em 3 actos:

I DUE FOSCARI.

MUSICA DE VERDI.

Personagens.

Francesco Foscari, doge do Veneza . . . . . Sr. Arnaud.
Jacopo Foscari . . . . . Sr. Balestra Galli.
Lucrezia Contarini . . . . Sra. Ida Edelvira.
Loredano, membro do conselho dos Dez. . . . . Sr. Sardou.
Barbarigo, senador . . . . Sr. Devotti.
Pisana, confidente de Lucrezia . . . . Sra. Belli.
Fante, do conselho dos Dez. Sr. Mauri.
Um domestico . . . . . Sr. Marchesi.

Côros, etc.

No intervallo do 1º ao 2º acto os bailarinos Carlos Atané e Senorita Araxelli, pensionista de S. M. a rainha de Hespanha, que se acháo contratados, dansarão um bailado hespanhol intitulado

La Rumboza y el torero,

onde executarão os seguintes passos:

Da capa,

pela Senorita Araxelli e o Sr. Carlos Atané;

La xacara,

pela mesma Senorita; finalisando com os Boleiros

La fantasia.

E no intervallo do 2º ao 3º acto, os mesmos bailarinos dansarão o passo hespanhol intitulado

El dengue.

Os bilhetes acháo-se á venda no escriptorio do theatro.

O espectaculo começará á chegada de Suas Magestades Imperiaes.

Para o circo da campo da Acclamação chegou hontem no vapor *Imperador* uma companhia de bailarinos.

Antehontem teve logar no theatro lyrico o beneficio da joven Araceli Atané, bailarina hespanhola, filha do habil bailarino Carlos Atané. A joven Araceli tem talento e é graciosa; foi muito applaudida pelos innumeros espectadores de todas as nações que assistiram ao espectaculo.

O publico do Rio de Janeiro devia dar um testemunho de sua benevolencia e generosidade a esses estrangeiros que foram tão infelizes nos contractos que fizeram com os theatros da capital e folgamos de não vêr desmentido o caracter hospitaleiro de seus habitantes.

O theatro de S. Pedro bem poderia aproveitar o talento do bailarino hespanhol e de sua filha.

ESPECTACULOS.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.

SABBADO 2 DE OUTUBRO DE 1858.

BENEFICIO DA

PRIMEIRA BAILARINA HESPANHOLA, A SENHORITA

ARACELI ATANÉ,

Pensionista de S. M. C.

ENTRA EM SCENA A SRA. EMMY LA-GRUA.

Honrado com as augustas presenças de

[illegible]

Opera em 3 actos:

MARIA DE ROHAN.

Intervallos.

PRIMEIRO.

Passo da mascara, intitulado.

Catalina, filha das montanhas,

pela beneficiada, seu pai o Sr. Carlos Atané, 1.º dançarino dos theatros de Hespanha, e o corpo de baile.

SEGUNDO.

Baile hespanhol, denominado:

EL SENHORITO E LAS MAJAS,

pela beneficiada, seu pai e todo o corpo de baile.

TERCEIRO.

Baile mimico e pantomimico em 1 acto:

O ABBADE ENAMORADO,

tambem pela beneficiada, seu pai, o corpo de baile, etc.

A beneficiada recommenda-se em geral ao respeitavel publico, a quem pede generoso auxilio, e em particular a seus dignos compatriotas residentes nesta côrte.

Os bilhetes podem ser procurados em sua casa, rua da Conceição n. 7 (casa terrea), e na loja do Sr. Paula Brito.

Theatro lyrico.

Tivemos o prazer de presenciar o espectaculo que teve logar no dia 2 do corrente no theatro lyrico, dado em beneficio da senhorita Atané, e nada tivemos a notar; o Sr Atané é um consummado dansarino, conhecido na Europa, e nesta noite, bem como sua filha, foi freneticamente applaudidos pelo bom desempenho e graça na execução dos seus dansados. O abbade enamorado é uma comedia mimica de gosto e muito effeito e desejáramos ver ainda uma segunda vez em scena.

O apreciador.

Professores de Dança. [illegible]

Carlos Atané, r. da Conceição, 7.
João José Fernandes de Sant'Anna, r. d'Alfandega, 44.
João José da Rocha, r. dos Latoeiros, esquina da r. do Cano.
José Lourenço de Paiva, r. Nova de S. Pedro, 72.
Julio Taussaint, r. das Bellas Artes, 1, 2º andar. Mestre de Dança das SS. AA. II.
M. Prevot, r. sua filha, r. do Ouvidor, 2.

Figura 01: A trajetória dos espanhóis Carlos e Araceli Antané em terras brasileiras.
Fonte: Fonte: https://flamencodepapel.blogspot.com/2013/08/carlos-atane-en-rio-de-janeiro.html

Além desse recorte histórico, há outros indícios da presença de artistas imigrantes na América na virada do século XX. Essas fontes apontam o ano de 1901, em que a popular *bailaora* Carmen Dauset, em sua turnê pela Argentina e Uruguai, pode ter se apresentado no Rio de Janeiro (GELARDO, NAVARRO, 2005), tendo sua chegada noticiada pelo *Jornal do Brasil* e *Gazeta de Notícias* nos seguintes termos: "*la famosa cantaora y bailarina hespanholla Carmencita, había llegado a Rio unos días antes en el vapor Orissa* (VERGILLOS, 2014 *apud* CAMPOY, 2014, p. 20).

Entre o final do século XIX e meados do século XX, o fluxo da imigração espanhola para países como Argentina, Cuba e Brasil foi impulsionado por diversos fatores econômicos e

sociais. Desemprego, guerras, o serviço militar obrigatório, o analfabetismo e a falta de qualificação para o trabalho fabril durante o processo de industrialização da Espanha fizeram com que espanhóis migrassem para as Américas e uma parte deste contingente - cerca de 59 mil pessoas (KLEIN, 1994, p. 39) - optasse pelo Brasil devido à grande demanda de trabalho na crescente economia cafeeira no interior do estado de São Paulo. Os imigrantes espanhóis que vieram para o Brasil nessa época eram, em sua maioria, galegos e andaluzes e chegavam em terras brasileiras através dos portos nas cidades do Rio de Janeiro e Santos (*Ibidem*, 1994, p. 44 a 47).

Desse primeiro contingente que se direcionou ao trabalho no campo no interior paulista, houve em São Paulo e no Rio de Janeiro um outro fluxo migratório que se direcionou para o contexto urbano. Espanhóis migrantes fundaram no Brasil entre os anos de 1950 e 1970, diversos clubes, centros e agremiações e alguns desses indivíduos vieram a integrar a "primeira geração" (CAMPOY, 2014, p. 21; BIGLIONE, 2018, p. 50; NEFUSSI, Débora, 2019, relato pessoal) de artistas voltados à prática musical do flamenco em terras brasileiras. Esse processo contribuiu de forma contundente para a construção das primeiras etapas da trajetória profissional da "cena musical" do flamenco no Brasil e rendeu aos artistas migrantes, destacado papel de "autoridade" e "autenticidade performática" perante os artistas flamencos brasileiros, que ainda estavam "em formação" na época.



Figura 02: Artistas imigrantes na "cena musical" do flamenco no Brasil.
1o foto: Cartaz com o grupo de *baile* do Clube Socorros Mútuos em São Paulo e o Trio Malagueño, composto por Paco de Málaga, Enrique España e Miguel Ramirez.
2o foto: *Bailaora* Ana Martínez e o *guitarrista* Paco de Málaga, em um *tablao* flamenco no Rio de Janeiro, em 1963.
Fonte: Arquivo documental Eduardo Ramirez.

A "segunda geração" de artistas flamencos, marcada pelo final dos anos 1970, princípio dos anos 1980 e até, aproximadamente, nos anos 2000 (NEFUSSI, Débora, 2019, relato pessoal), abrange a trajetória da maior parte dos que ficaram conhecidos como pertencentes à "geração Carmen" (DE LA RUA, Fernando, 2018, relato pessoal). Esses artistas (*bailaoras* e músicos), influenciados pela estética visual e musical dos filmes do cineasta espanhol Carlos Saura[9], utilizavam de suas referências como prática imitativa para o desenvolvimento e construção de suas práticas musicais e performáticas:

> *Segundo o que o próprio Paco de Lucia me disse, em uma de suas vindas à Belo Horizonte, o flamenco virou moda no mundo inteiro, a partir dos filmes do Carlos Saura. Isso em 83, 84, 1985. Em 1986, aqui em Belo Horizonte... Eu me lembro bem, porque eu fui a São Paulo em 1985, ver o Paco. Eu nunca tinha visto o Paco... Ele tocou no Palace, em São Paulo, eu comprei passagem e fui vê-lo pela primeira vez. A fila era composta de mulheres com castanhola, vestidas de flamenco... Estava na moda mesmo, os filmes Bodas de Sangre e Carmen... Ele (Paco de Lucia) veio em 1985 em São Paulo e em 1986 em Belo Horizonte, tocando dois dias no Minascentro* (COLIBRI, Cláudio, 2019, relato pessoal).

Uma outra característica importante a ser mencionada é que os artistas flamencos dessa geração se reuniam para estudar, experimentar e aprender coletivamente a linguagem musical e performática do flamenco sem estabelecerem relações comerciais tão acentuadas entre "contratante" e "contratado". Isso resultou na formação de pequenos grupos[10] (que disputavam artisticamente entre si) e posteriormente na fundação de escolas e espaços especializados (NEFUSSI, Débora, 2019, relato pessoal)[11]. Nessa época, podemos observar um crescimento do fluxo de "importações culturais" (LULL, 2000, TOMLINSON, 1991, 2006, p. 9), disposto no aumento da disponibilidade de cursos e residências com artistas estrangeiros,

[9] Filmes como "*Bodas de Sangre"* (1981) "*Carmen"* (1983), "*El Amor Brujo"* (1986) e "*Flamenco*" (1995 marcaram a trajetória dos artistas flamencos dessa época (Nota do autor, 2021).

[10] Alguns grupos da "primeira" e "segunda geração" de flamenco no Brasil: Ballet Ana Esmeralda (São Paulo), Grupo *Laurita Castro* (São Paulo), grupo *Zyryab (São Paulo)*, grupo *Ana Moreno* (São Paulo), *Los Tarantos* (São Paulo), *Los Romeros* (Rio de Janeiro), *Los del Rocio* (Belo Horizonte), a companhia *Zarzuela* (Belo Horizonte), dentre vários outros (Nota do autor, 2020).

[11] Nesta época, um espaço que vale ser mencionado em especial é o Centro Flamenco Pepe de Córdoba em São Paulo-SP, que oferecia além das aulas de dança flamenca e shows regulares, encontros entre vários artistas e possuía uma estrutura equipada com biblioteca especializada para realização de pesquisas e de estudos mais aprofundados sobre o flamenco (Nota do autor, 2020).

em que vale mencionar e destacar a relação de vários dos artistas brasileiros com as *bailaoras* espanholas Olga Marcioni "La China", Rafaela Carrasco e a granadina Mariquilla (NEFUSSI, Débora, 2019, relato pessoal; CONDE, Mila, 2019, relato pessoal; COLIBRI, Cláudio, 2019, relato pessoal), dentre outros, que tiveram um importante papel na construção da técnica e da expressividade interpretativa dessa geração:

> *Depois do final dos anos 90, começaram as pesquisas na internet, tinha o cd do solo compás, os palos, ficou mais fácil dar aula... Naquela época, era difícil arrumar uma música com um andamento lento o suficiente para que você pudesse desenvolver alguma coisa que os alunos "pegassem" (...). Nessa época, linguagem, código nem passavam pela minha cabeça.(...). Depois do projeto do Reginaldo (em referência ao bailaor e empresário Reginaldo Jimenez, do Soleá em Belo Horizonte) com o guitarrista flamenco Tito Gonzáles, onde ele trazia mensalmente artistas de fora como o Fábio Rodriguez, Cintia Huella, Miguel Alonso Natália Meiriño... Tive um "choque" de aprendizado. Mesmo assim, naquele momento, não tinha a abordagem de códigos, estruturas, era mais voltado para passos, movimentos, material... Daí, fui fazer o curso com o Manuel Liñan. Ele foi muito didático, aprendi bastante em quatro dias. Depois, querendo trabalhar o material do curso dele, vi que eu precisava de música ao vivo. (...) E ao lidar com a música ao vivo, surgiu a necessidade de entender e reforçar os conhecimentos musicais do compás, da guitarra, do cante...* (CONDE, Mila, 2019, relato pessoal).

Um outro aspecto interessante a ser mencionado é que na "cena musical" do flamenco no Rio de Janeiro, a longo de sua trajetória, as relações de "poder e autoridade" (GERSTIN, 1998) foram construídas em torno da performance improvisada e também em torno de "questões econômicas" (SAMEL, Ricardo, 2020, relato pessoal), pois o poder aquisitivo dos alunos e o tipo de público que cada espaço flamenco pode atender (as escolas estão localizadas em regiões distintas da cidade) influencia o tipo de atividade musical interativa que é realizada.

Nesse sentido, podemos destacar como o engajamento com a música também se relaciona diretamente com questões econômicas, pois a participação de músicos acompanhando as aulas ao vivo, propondo interações musicais em "tempo real" através da performance (em oposição às gravações estáticas das músicas mecânicas), influi diretamente sobre os preços das aulas, o que faz com que os espaços flamencos localizados em regiões mais abastadas do Rio de Janeiro (região sul), possam custear os valores de contratação dos músicos e assim, os alunos desses espaços podem experimentar vivências e experiências musicais mais "autênticas".

A partir do ano 2000, entre a etapa final da "segunda geração" e os anos iniciais do que configurariam o surgimento da "terceira geração" de artistas flamencos brasileiros, começaram a acontecer no Brasil os primeiros festivais internacionais especializados em flamenco[12]. Com a realização desses festivais, os aficionados, amadores e profissionais brasileiros das várias gerações se conectavam em um mesmo ambiente de prática musical e podiam estudar diretamente com *bailaores* e músicos estrangeiros, especialmente da Espanha e América do Sul, fato que contribuiu substancialmente para o aperfeiçoamento técnico e performático dessa "cena musical", sobretudo em aspectos voltados à construção de performances improvisadas em oposição às "exclusivamente coreografadas".



Figura 3: Diversos artistas flamencos brasileiros (no palco e na plateia) e os artistas espanhóis Manuel Fernández Montoya "El Carpeta" (*bailaor*) e Ezequiel Montoya (*cantaor*), na XIV edição do Festival Internacional de Flamenco em São José dos Campos-SP.
Fonte: arquivo documental do Festival Internacional de Flamenco, 17/09/2018.
Foto: Paulo Barbuto.

E finalmente, dos anos 2000 aos dias atuais, o engajamento dos artistas brasileiros com o flamenco se construiu de maneira diferente das gerações anteriores devido ao fato de um processo mais acelerado de fluxos, vivências e troca de experiências. O amplo acesso à informação em meios virtuais, bem como facilidade da realização de viagens e vivências culturais para o aprendizado de práticas musicais e performáticas do flamenco na Espanha em cidades como Madrid, Sevilla, Jerez de la Frontera, Cádiz e Granada, fizeram com que os

[12] Os festivais dessa etapa: Festival Internacional de São José dos Campos-SP, organizado pela família Guerrero; a Feira Flamenca em São Paulo-SP, produzida pela Kabal Produções; o Festival de Flamenco de Vitória-ES; a Feira de Santiago, em Belo Horizonte-MG; e, mais recentemente, o *Inmersión Flamenco* na cidade de Campinas-SP (Nota do autor, 2021).

artistas brasileiros dessa geração se tornassem mais "cosmopolitas" e conectados a um amplo arcabouço de informações.

O fluxo cultural intenso de cursos e shows internacionais no Brasil, bem como de experiências culturais vividas no exterior, acentuou nos artistas brasileiros, ímpetos musicais fundamentados na tradição (a partir de certa facilidade em obter o conhecimento sobre elas) e também em construções performáticas mais voltadas para criações artísticas mescladas e fusionadas com outras vertentes musicais. O intercâmbio cultural intenso entre indivíduos locais e estrangeiros, bem como o acesso a uma grande quantidade de informação em "tempo real", veiculadas por meio de vídeos em *streaming* e internet, difundiu o flamenco mais rapidamente, conectando o desenvolvimento da "cena" brasileira às tendências musicais e performáticas mais vanguardistas do flamenco feito na Espanha e também de outros territórios.

4. Considerações finais

Os fluxos culturais globalizados interconectam através da performance e da prática musical o desenvolvimento da trajetória da "cena musical" do flamenco no Brasil à trajetória de outras "cenas", como da Espanha e de países da América do Sul. Mesmo inserida nesse fluxo cultural globalizado, há na trajetória local da "cena" do flamenco no Brasil, elementos que lhe concedem certa singularidade e *glocalidade* em suas práticas performáticas. O complexo emaranhado social das relações "micropolíticas" de "poder" e "autoridade" dessa "cena" e a forma com que suas relações são mediadas pela música, entremeiam pensamentos "locais" e cosmopolitas acerca da construção de marcadores distintivos de "autenticidade performática" inseridos em processos locais de aculturação e bi-musicalidade.

Referências

AOYAMA, Yuko. "*The role of consumption and globalization in a cultural industry: The case of Flamenco",* Graduate School of Geography, Clark University, USA, 2006.

BRINNER, Benjamin. *Knowing Music, Making Music-Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BRUCHER, Katherine Mary, REILY, Suzel Ana. Eds. *The Routledge Companion to The Study of Local Musicking*. Taylor & Francis Group. New York and London, 2018.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. *"Introducing Music Scenes".* In: Andy Bennett e Richard A Peterson (orgs.) Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 1-15, 2004.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (orgs.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

CAMPOY, Ana Paula Giro. "*Arte Flamenca em São Paulo*". Edusp. São Paulo, 2014.

COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GERSTIN, Julian. "*Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics*". Ethnomusicology, vol. 42, n. 3, p. 385-414, 1998.

HIKIJI, Rose Satiko, REILY, Suzel Ana, TONI, Flávia Camargo. Artigo. "*O Musicar Local – Novas Trilhas para a Etnomusicologia*". Projeto Temático. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. 2016.

HOOD, M. *The Challenge of "Bi-Musicality*". Ethnomusicology, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

KLEIN, Hebert, S. *A Imigração Espanhola no Brasil*. Editora Sumaré: Fapesp, 1994.

LULL, James. *Media, Communication, Culture: A global approach. Cambridge*: Polity, 2000.

MASSEY, Doreen. *Questions of Locality*. Geographical Association, vol 78, no. 2,1993.

NAVARRO, José Luis e PABLO, Eulália. *El Baile Flamenco – una aproximacion histórica*. Colección de Flamenco Almuzara. Serie Baile. Editora Almuzara, 2005.

NUÑEZ, Faustino. *Una Guía Completa de Bailes Preflamencos* (1750-1808). Bracelona: Ediciones Carena.

_____. *Flamencópolis*. 2011. Disponível em: http://www.flamencopolis.com/, acesso em novembro de 2018.

PINCKNEY, Warren R. "*Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation*". Asian Music, 1990.

ROBERTSON, Roland. Globalização: *Teoria Social e Cultura Global*. Vozes, 2000.

RODRIGUEZ, Roberto. *Flamenco de Papel*. 2008. Disponível em: https://flamencodepapel.blogspot.com/2013/08/carlos-atane-en-rio-de-janeiro.html.

ROUDOMETOF, Vitor. "*Transnationalism, Cosmopolitanism and Glocalization*". Sage Publications, 2005.

RICE, Timothy. BARZ Gregory F. & COOLEY Timothy J. (eds), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology***.** Oxford. Univ. Press, 2008.

SWYNGEDOUW, Erik. "*Globalisation or 'Glocalisation'*? Networks, territories and rescaling". Cambridge Review of International Affairs, 2004.

STRAW, Will. “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". Cultural Studies, vol. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.

_____. “Scenes and Sensibilities”. Public, vol. 22/23, p. 245-257, 2001.

_____. “Cultural Scenes”. Society and Leisure, vol. 27, n. 2, 2004.

TOMLINSON, Jonh. “*Globalization and Culture*”. *Paper.* University of Nottingham Ningbo China, 2006.

TSIOULAKIS, Ioannis. “*Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture*”. Ethnomusicology Forum Publication. Queens University, p. 175-199. 2011.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*. Chicago. University of Chicago Press, 2008.

VERGILLOS, Juan. Las rutas del flamenco en Andalucía. Colección Rutas Culturales. Fundación José Manuel Lara, 2006.

WENGER, Etienne; Mcdermott, Richard; Snyder, William M. *Seven Principles for Cultivating Communities of Practice*. HBSWK, 2002.

_____. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. New York: Cambridge, 1998.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

SONORIDADE DO FUNK: TERRITÓRIO, SUBVERSÃO E RUPTURA

GT 1 – A PRODUÇÃO MUSICAL DA LOCALIDADE

Resumo: Este trabalho se volta a análise da sonoridade do funk e de possíveis modos de ressonância em subjetividades de jovens que participam de festas e bailes funk, a partir de uma perspectiva história e de seu desdobramento atual: o funk com teor erotizado. Será analisado em que medida os ruídos urbanos, ou nos termos de R. Murray Schafer, a "paisagem sonora" referente ao ambiente acústico do qual o funk se origina e se expressa, se manifestam nos processos de produção e reprodução saturados pelo esgarçamento do áudio. Neste trabalho busco analisar a sonoridade do funk, observando os que são mais tocados e performados tanto em festas privadas voltadas ao público LGBTQIA+ como nos bailes de favela, subúrbio e periferias, principalmente entre os anos 2018 até 2020. Os bailes e festas atraem há décadas milhares de jovens de ambos os sexos e demais orientações sexuais. Considerando o protagonismo resiliente do funk por uma perspectiva sonoro-acústica, é possível identificar fatores que atraem e ressoam em jovens, tais como: excessos de volume, frequências e timbres esgarçados, produção e reprodução em modo Lo-Fi, bem como ocorrências melódicas dissonantes, como o emprego do intervalo de segunda menor nos funks atuais. Cabe ressaltar que a ênfase dessa análise se dá sobre o funk que é reproduzido em locais públicos e festas, assim como os que fazem sucesso no Youtube, porém sem passar pelos filtros da indústria fonográfica e de programas populares de rádio e TV. O objetivo desta análise é compreender de que modos sons ambientes urbanos e ruidosos, associados com modos de vida marginalizados por discriminação, propiciam o surgimento de territórios físicos e virtuais através dos meios de produção e da performance do funk que inclui todos os corpos, políticos ou não.

Palavras-chave: Funk, Sonoridade, territórios, paisagem sonora

Introdução

O funk é um dos gêneros musicais brasileiros mais polêmicos e ao mesmo tempo mais apreciados por jovens de diferentes classes sociais. No entanto cabe ressaltar que existem diferentes modos de reprodução e de ouvir funk, que pode ser na TV, nas rádios, nas festas, nos bailes de favela, nas quebradas, em aplicativos de música e no Youtube. Interessa-nos analisar esses últimos espaços: festas, favelas e internet. Nesses diferentes espaços – físico e virtual, o funk se espalha por meio das ondas sonoras de alto-falantes, fones de ouvido, e dos áudios da internet. Nesses espaços o funk agrega seguidores e cria nichos que podem ser compreendidos como uma "mancha" (MAGNANI, 2008), "tribo" (MAFFESOLI, 2014), "cena" (BENNETT; PETERSON, 2004) delimitando territórios pela via do som. Conforme destaca Micael Herschmann (1997) em sua análise sobre o funk carioca em seu início:

> curiosamente, o funk e o hip-hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares e de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira (...). É como se nessa articulação entre exclusão e integração lhes fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade (HERSCHMANN, 1997. p. 66).

Além do aspecto físico da territorialidade, efetivado pela presença de milhares de jovens em ruas e bailes, meu interesse foca também a demarcação de território pela via do som que ocorre fisicamente ou virtualmente. Considerando o alto volume característico da reprodução do funk, seja em potentes caixas de som ou em celulares, é possível observar o modo de demarcação que se define de acordo com o alcance da onda sonora. Como exemplo dessa demarcação sonora, apresento dados extraídos do site da prefeitura de São Paulo, que trata esse fenômeno urbano-periférico-sonoro como problema de desordem social. De acordo com o site da prefeitura de São Paulo[1]

> O som pode chegar a 110 decibéis. É comparável ao de uma britadeira e pode levar à surdez instantânea. A vibração dispara alarmes dos carros e faz tremer janelas e portas das casas próximas. Esse barulho potente chega ao quarto de Jacir Fernando, técnico em química aposentado de 61 anos, morador do Jardim

[1] Disponível em: https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-anteriores/revista-apartes/numero-4-dezembro2013/no04-sem-pancadao-mas-com-opcao/ Acessado em: 20/08/2021.

> São Luiz, zona sul de São Paulo, e o faz "pular" involuntariamente na cama aos finais de semana.

Cabe ressaltar que 110 decibéis equivalem ao volume alto de trovoadas[2], o que permite imaginar o tamanho da área alcançada pelo som dos alto falantes de carros ou empilhados, os paredões. A prefeitura monitora a ocorrência de bailes como parte das ações referentes à Lei 15.777/2013

> que proíbe a emissão de som elevado por automóveis parados, especialmente à noite. Criada em maio de 2013, a Lei do Pancadão foi proposta pelos vereadores da Câmara Municipal de São Paulo (CMSP) Coronel Camilo (PSD), Dalton Silvano (PV) e o atualmente senador Antonio Carlos Rodrigues (PR). Quem não cumprir a lei pagará multa de R$ 1 mil. Se não baixar o volume, o responsável pelo carro pode ter seu aparelho de som ou o próprio veículo apreendido "até o restabelecimento da ordem pública". Se a mesma infração ocorrer novamente em menos de 30 dias, a multa sobe para R$ 2 mil. A partir da terceira infração, o valor vai a R$ 4 mil. As regras não atingem veículos usados para publicidade e manifestações sindicais ou populares, além de outros casos previamente autorizados.

Em perfis do Instagram, como o @bailedoD7_official, dedicado a vídeos do baile da 17, Paraisópolis – zona sul da cidade de São Paulo, é possível acompanhar em tempo real, por meio de transmissões ao vivo ou em postagens de imagens, o baile acontecendo. Uma imagem interessante é a de jovens posicionando copos com bebidas alcoólicas na frente de potentes alto-falantes que fazem o líquido tremer, tamanho é o deslocamento de ar provocado pelo grave que sai da caixa de som. De acordo com Felipe Trotta: "Funk é música para se ouvir no baile e em aparelhos de som potentes e imponentes" (TROTTA, 2014, p. 13).

Para compreender a demarcação de território pela via do som, no caso o funk, recorro a alguns conceitos e discussões como a apresentada por Thomas Turino (2008) ao se referir a arte como signo de identidade: "os artistas normalmente manipulam seus 'materiais' - sejam eles tintas, pedras, palavras, sons musicais ou movimentos corporais -

[2] https://www.hear-it.org/pt/o-que-e-db-e-frequencia Acessado em: 18/08/2021.

para criar os efeitos e significados pretendidos"[3] (TURINO, 2008 p. 107). As ideias desenvolvidas por R. Murray Schafer (2011) auxiliam na compreensão da dimensão simbólica da sonoridade: "um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique" (SCHAFER, 2011, p. 239). Para o autor, "os sons afetam os indivíduos de modo diferente, e com frequência um único som pode estimular uma variedade de reações" (SCHAFER, 2011, p. 205).

Recorro as ideias de Arjun Appadurai (2010) sobre a produção da localidade, para pensar a territorialidade no contexto do funk. Appadurai define localidade para além dos limites demográficos, observando a localidade como algo "principalmente relacional e contextual, em vez de escalar ou espacial". A seguir, a descrição de Appadurai sobre o que é localidade:

> uma qualidade fenomenológica complexa, constituída por uma série de conexões entre o senso de imediatismo social, as tecnologias de interatividade, e a relatividade dos contextos. Essa qualidade fenomenológica que se expressa em certos tipos de agência, sociabilidade e reprodutibilidade, é o principal predicado da localidade como uma categoria (ou sujeito) que procuro explorar[4] (APPADURAI 2010, p. 178).

As ideias de Appadurai sobre a "localidade como uma categoria", fornecem embasamento teórico para ser possível analisar os diferentes territórios em que o funk se origina e é escutado. O território demarcado pelo funk, embora ocupe também um espaço físico, se forma numa dimensão dos afetos e emoções, pois a sua sonoridade expressa e se configura desse imediatismo social que motiva o esgarçamento nas esferas do som

[3] "Artists typically manipulate their ´materials' – be they paint, stone, words, musical sounds, or body-movement – to create intended effects and meaning" (TURINO, 2008, p. 107). Tradução livre.

[4] "A complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity of contexts. This phenomenological quality, which express itself in certain kinds of agency, sociality, and reproducibility, is the main predicate of locality as a category (or subject) that \I seek to explore" (APPADURAI, 2010, p. 178). Tradução livre.

controlado por convenções sociais e mercadológicas. São expressões e significados que caracterizam uma localidade, seja nas dimensões espaciais ou virtuais.

Na internet, é possível mapear esses nichos que se definem a partir da quantidade de inscritos e número elevado de visualizações de vídeo clipes em canais do Youtube e plataformas de *streaming* dedicados ao funk. Entre os principais canais, destacam-se os sites GR6 Explode e KondZilla, ambos responsáveis por lançamentos de funks e MCs que atingem uma marca de visualizações altíssima e em pouco tempo. Com o aumento da demanda e da produção, esses sites se transformaram em empresas destinadas à produção de conteúdo (audiovisual) e agenciamento de carreiras de MCs de funk. O GR6 Explode lançou o videoclipe do funk **"**Bipolar"[5], interpretado por MC Don Juan, MC Davi e MC Pedrinho no canal GR6 Explode no 6 de abril de 2021 e até a presente data (21/08/2021) já teve 175.720.046 visualizações.

Outro canal de grande audiência é o KondZilla que se tornou uma empresa de grande atuação no mercado do funk, inicialmente, e que atualmente, expandiu sua atuação para o mercado pop e sertanejo. O canal é responsável por lançar MCs homens e mulheres no Youtube, quase que diariamente. Nota-se que a maioria desse elenco é masculina. A audiência do canal é enorme, conforme venho observando. No dia 9/4/2021 estreou no canal o vídeo clipe do funk "Bem Devagarin", que em apenas uma hora atingiu a marca de 16 mil visualizações. Outro impressionante exemplo pode ser observado no mais recém-lançado videoclipe, da dupla CaiQ e Flávia Gabe – "Todo Mundo Ganha"[6], uma canção pop misturada com black que atingiu em apenas 17 horas da sua estreia 18.357 visualizações. O ponto de virada do canal KondZilla foi o sucesso alcançado com o videoclipe do funk "Plaquê de cem" – de MC Guimê que viralizou na internet e teve altíssimo número de visualizações.

O território virtual composto por esses canais de grande alcance de visualizações se constitui de empresas que produzem videoclipes e gerenciam carreiras de MCs. Eles operam no meio do caminho: se originaram na periferia e flertam com canais de

[5] https://youtu.be/12-3ZAsO_xA Acessado em 20/08/2021.
[6] https://youtu.be/KMpJHShmJgE Acessado em 20/08/2021.

comunicação de massa; liberam os palavrões e conteúdos erotizados, pois esses elementos são poderosos atraentes para engajar fãs e garantir visualizações, entretanto capricham na produção do audiovisual, com bases produzidas e mixadas que soam mais próximas dos padrões sedimentados pala indústria pop global. Esse padrão "pop" de funk se difere do que toca nos bailes ou que foram interpretados por esses MCs antes do sucesso que os colocou em rádios e programas de TV. Os funks que tocam nos espaços públicos – festas e bailes de rua, rompem com todos esses filtros, a começar pelos excessos característicos da sua sonoridade. Por esta razão, a análise deve ser desprovida de juízo de valores – musicais, estéticos, comerciais.

A sonoridade do funk se constitui de aspectos aglutinadores e causadores de tensão social, pois o som dos alto-falantes invade espaços públicos e particulares, como habitações sediadas em ruas onde ocorrem os bailes funk. Os aspectos até aqui identificados se referem ao excesso de volume e grave que distorcem o áudio, tanto pelo modo de produção quanto pela baixa qualidade de alguns alto falantes. Atrelada a uma letra que contém narrativa erotizada, a sonoridade do funk também se constitui de células rítmicas que se repetem, onde o que sobressai é o ritmo grave, poucas notas que se repetem e a voz da(o) MC.

Schafer argumenta sobre a dominação do espaço acústico pelo "poder do som" efetivado por meio de ruídos e amplificação:

> Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista. Por exemplo, um homem com um alto-falante é mais imperialista que outro que não o possui, porque pode dominar o espaço acústico (...). O aumento da intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada (Schafer, 2011 p. 115).

De acordo com Schafer, o alto falante "respondeu ao desejo de dominar outras pessoas com o próprio som. Do mesmo modo que o grito dissemina angústia, o alto-falante comunica ansiedade" (SCHAFER, 2011, p. 135). Tal observação de algum modo se conecta à ideia do protagonismo desse equipamento nos bailes funk, como também à

necessidade de reprodução do som em altíssimo volume, invadindo, muitas vezes, o espaço do outro. Conforme argumenta Felipe Trotta,

> O que importa é que o som ultrapassa seu ambiente de origem para ocupar o espaço sonoro alheio, provocando sua presença, incomodando. A atitude de ouvir som alto – e, sobretudo de ouvir funk alto – é uma atitude de enfrentamento, que pode ser extremamente desagradável e por isso potencialmente eficaz (TROTTA, 2014 p, 15).

Além dos bailes funks, os alto falantes podem ser ambulantes e atuarem numa viagem de trem, quando um jovem ouve funk com celular alto ou em pequenas e portáteis caixas de som. Também é comum a cena de uma roda de amigos ouvindo funk na praia, ao lado de outras pessoas que não gostariam de ouvir esse som compulsoriamente compartilhado, por exemplo. Se verifica nesses casos, uma disputa de território e tensão estabelecida no campo da reprodução-recepção.

O funk é lo-fi?

O termo Lo-Fi foi utilizado por Murray Schafer para se referir à "paisagem sonora" que foi modificada pela revolução industrial ao inserir novos sons no cotidiano dos centros urbanos, como os produzidos por fábricas, carros, sirenes, buzinas, vozes e todo tipo de ruído que emerge da ação humana associada às máquinas. A sonoridade Lo-Fi é definida por Schafer como "sinal-ruído desfavorável (...). O ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza" (SCHAFER, 2011 p. 365).

Marcelo Conter analisa o modo Lo-Fi na cena do rock independente, e seu potencial de criar "imagens sonoras da violência", com canções "carregadas de timbres distorcidos e alta intensidade sonora" (CONTER, 2016, p.39). O autor identifica nos processos de produção lo-fi os "picos (de desterritorialização) de intensidade sonora, métodos extremos de compressão sonora" (idem). As ideias de Conter auxiliam na compreensão dos modos de produção-recepção, pois ressaltam a "explicação das territorialidades onde agenciamentos de baixa definição efetuam arrebatamentos, rearranjos sociotécnicos e semióticos" (CONTER, 2016, p.40). A relação entre

autenticidade e o "modo de ser lo-fi" que se expressa na sonoridade é compreendida por Conter como "rede de afetos reencantados" (CONTER 2016, p. 198). O autor entende o lo-fi como "um modo de ser de baixa definição (...). É sobre fracassar, folgar as bordas e as definições de todos os elementos da paisagem sonora" (idem).

Uma das importantes características do musicar lo-fi, que o caracteriza como escolha estética, é o emprego de tecnologias baratas e pouca ou nenhuma preocupação com definições pré-concebidas sobre níveis e frequências, que possam distorcer ou saturar o áudio por extrapolação dos limites desses elementos que são agenciados durante a mixagem e masterização. Esse fenômeno da saturação sonora pode ocorrer, em primeiro plano, por falta de recursos tecnológicos e pelo aprendizado autodidata do "Faça você mesmo" ou DIY (*Do It Yourself*), ou pode também ser efetuado como uma escolha estética, quando a intenção é a ruptura com os padrões mercadológicos.

Uma característica que observo é que o território do funk, em sua esfera administrativa, atua nos dois polos: inicialmente, como uma condição compulsória de produção; posteriormente, como uma sonoridade empregada conscientemente para romper com limites da indústria fonográfica. Conforme argumenta Conter "O amálgama gerado entre os músicos amadores e os aparelhos caseiros compõe uma máquina social técnica, uma versão menor, microcósmica e autossuficiente, da indústria fonográfica" (CONTER, 2016, p.158). Conter também aborda a junção entre corpo e instrumento musical: "A composição musical não é mais escrita, mas o resultado da combinatória de cálculos computacionais acionados pela interação de um funcionário com botões dispostos superficialmente no painel de um aparelho" (CONTER 2016, p. 172).

Pensando sobre o prolongamento do corpo através de aparatos tecnológicos, cabe ressaltar a análise de Micael Herschmann (1997) sobre o *sampler* que é um elemento essencial no modo de produção do funk, ainda em seu surgimento nas favelas cariocas:

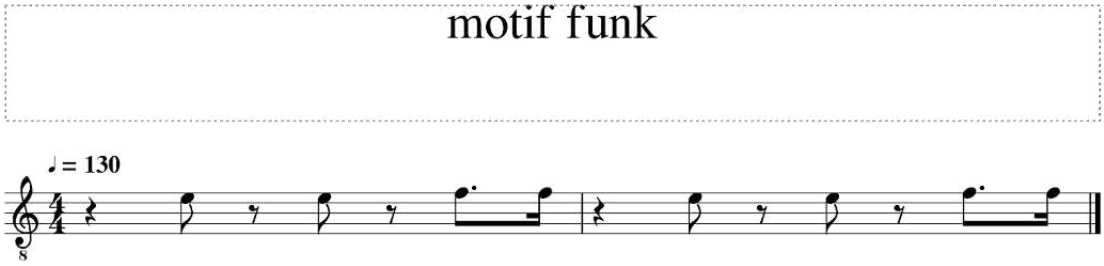
> O sampler é utilizado como ferramenta básica que permite a cantores e DJs extrapolarem a batida Miami Bass e realizarem uma costura com sons e ritmos identificados com outros gêneros e estilos, como hip-hop, cantigas de roda,

> pagode, brega, entre outros. Esse tipo de postura, além de garantir visibilidade e um espaço no mercado, lhes permite, também, opor uma 'resistência' bastante peculiar: apropriar-se das 'modalidades oficiais' e realizar uma constante 'pilhagem' (HERSCHMANN 1997, p. 75).

Cabe ressaltar aqui a contribuição dada por Rafael Hermés Mondoni Moreira (2019) que também analisa a sonoridade do funk, especificamente de "Bum bum tantan" – de MC Fioti, a partir da noção de lo-fi, caracterizada por uma "baixa fidelidade sonora" ou por "gravações musicais abaixo dos padrões de uma gravação profissional *mainstream*, seja por conta de equipamento deficiente, fundos escassos ou escolha estética" (VALLEE, 2014, *apud* MOREIRA p. 1).

Intervalos de segunda menor: tensão sonora que ressoa tensão social

Uma característica da sonoridade do funk produzido mais recentemente se refere ao emprego de intervalos de segunda menor sobre os quais os DJs constroem as batidas, como no exemplo transcrito abaixo:



As variações ocorrem na combinação rítmica e timbres que reproduzem a melodia e que podem mudar de acordo com o produtor. Em produções mais caseiras, essa célula rítmico-melódica é executada por meio da gravação de um cabo de colher batendo em uma garrafa de vidro, por exemplo, ou até mesmo gravando percussão. O intervalo de segunda menor pode soar desconfortavelmente para ouvintes habituados a ouvir músicas mercadológicas, como MPB, pop, rock, jazz, música erudita etc. José Miguel Wisnik argumenta sobre o intervalo de segunda:

> A *segunda menor* (dó-dó sustenido) é um intervalo estratégico: (...) soa como um erro que quer ser corrigido por igualamento, uma distorção que quer ser

> ajustada, uma diferença que quer ser reduzida, uma tensão que quer ser resolvida. Daí que se consagre para ele a função da *sensível*, isto é, a nota tensa que desliza no espaço de um semitom (a segunda menor) e encontra repouso. Ou então desliza meio tom e cria conflito: ele é deslocador por excelência. A segunda menor põe em cena o glissando, a atração, a sedução (WISNIK, 2009. p. 65).

A seguir, alguns exemplos de funks que são constituídos desses intervalos:

MC Carol – "MULHER DO BOROGODÓ"[7]. Este funk usa o intervalo de segunda menor, porém com outra configuração de intervalos e divisões rítmicas.

MC Kal e MC Vigui – "**DZ7 MELHOR BAILE DE SP"** (DJ Alex BNH e DJ Leo da 17)[8]. Neste caso a célula melódica-rítmica se constitui das seguintes notas: Si Si Si Sib / Si Si Dó Dó. Verifica-se que ocorrem dois intervalos de segunda menor – um ascendente, outro descendente.

DJ JAJA - **MEGA SET DAS RAVE** - (SOM DOS FLUXOS)[9] **.** Contém 19 funks, sendo alguns, remixagem de música pop, como a "Rave do Bruno Mars". Desse total, 90% têm o uso de segunda menor se repetindo ao longo da música, com diferentes variações e tonalidades. Exemplo: Mi Mi Fá fá...

(In)Conclusão

Considerando que o funk é o primeiro gênero da música eletrônica brasileira, de acordo com Hermano Vianna (2014), é inegável sua importância enquanto gênero de música popular brasileira. A partir dessas perspectivas expostas, como o lo-fi, o emprego de tecnologias e demarcação territorial pela via do som, é possível ver o potencial subversivo e de ruptura intrínseco ao funk, pois antes do filtro da indústria fonográfica, esse gênero surge "a partir do erro", conforme me explicou uma interlocutora e MC de funk. Um erro quando é escutado pela sociedade conservadora, e um acerto para quem faz, canta e dança funk. A sonoridade ruidosa do funk ressoa um complexo emaranhado

[7] https://youtu.be/T5zRA61Xz8c
[8] https://youtu.be/BfQanP1s-gA
[9] https://youtu.be/0qnMG4RTUDQ

constituído de processos sociais, individuais que se interpelam com questões de gênero, raça e classe, com potencial de subversão e ruptura com o *status quo* vigente. Por ser livre, o funk está sempre em movimento e transformação, pois abarca inúmeras possibilidades de performance e criação musical. A sonoridade do funk desconstrói a "pureza" do som, pois o que importa para os jovens que atuam nesse contexto é expressar tensionamentos e desejos através de ondas sonoras que sejam capazes de ressoar nos corpos que dançam, corpos-políticos, corpos-processos.

Referências Bibliográficas

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes* : Local, Translocal, and Virtual. 2004, Vanderbilt University Press.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large* : Cultural Dimensions of Globalization. Published by University of Minnesota Press, Minneapolis, United States, [1996] 2010.

CONTER, Marcelo Bergamin. *LO-FI* : música pop em baixa definição. 1ª edição – Curitiba : Appris, 2016.

HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90* : funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. – Rio de Janeiro Rocco, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos* : o declínio do individualismo nas sociedades de massas. 5. ed. – Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MAGNANI, José Guilherme C. 2008. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In *Na Metrópole* : Textos de Antropologia Urbana, José Guilherme C. Magnani e Lilian de Lucca Torres (orgs.). 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp.

MOREIRA, Rafael Hermés Mondoni. A estética *lo-fi* enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em *Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti. In: *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – Pelotas – 2019. Acessado em: 05/03/2021. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5953/2234

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

TROTTA, Felipe da Costa. A Música que Incomoda: o funk e o rolezinho. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - *XXIII Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

VIANNA, Hermano. [1988] 2014. *O mundo Funk Carioca.* Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar Editor Ltda. E-book Edição Kindle.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

Sites:

DJ JAJA - *Mega Set Das Rave* - (SOM DOS FLUXOS). Disponível em: https://youtu.be/0qnMG4RTUDQ Acessado em 20/08/2021.

Prefeitura de São Paulo: Disponível em: https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-anteriores/revista-apartes/numero-4-dezembro2013/no04-sem-pancadao-mas-com-opcao/ Acessado em: 20/08/2021.

MC Carol – *"Mulher do borogodó"*. Disponível em: https://youtu.be/T5zRA61Xz8c Acessado em 20/08/2021.

MC Don Juan, MC Davi e MC Pedrinho - "Bipolar" – Canal GR6 Disponível em: https://youtu.be/12-3ZAsO_xA Acessado em 20/08/2021.

MC Kal e MC Vigui – "Dz7 Melhor Baile de SP". Disponível em: https://youtu.be/BfQanP1s-gA Acessado em 20/08/2021.

CaiQ e Flávia Gabe – "Todo Mundo Ganha". Canal KondZilla. Disponível em: https://youtu.be/KMpJHShmJgE . Acessado em 20/08/2021.

https://www.hear-it.org/pt/o-que-e-db-e-frequencia Acessado em: 18/08/2021.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Ana Maria Ribeiro

ORIENTADOR/A: Suzel Ana Reily

INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Campinas

FORMAÇÃO: Bacharel em Música, especialização em Flauta Transversal.

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Bacharel em Música, especialização em Flauta Transversal

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL GREGO ANTIGO NA ATUALIDADE

Ana Maria Ribeiro (Universidade Estadual de Campinas)
anah_mari@hotmail.com
Suzel Ana Reily (Universidade Estadual de Campinas)
suzelreily@gmail.com

Resumo: Nos seus estudos do movimento da Música, Richard Taruskin (1995) argumentou que sua prática hoje seria um produto da modernidade. De modo similar, a etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (2001) documentou os grupos que faziam performances da música antiga em Boston, revelando uma comunidade musical fundamentada em valores contemporâneos. Na esteira destas perspectivas, esta comunicação objetiva discutir a construção do conhecimento e das práticas performativas da música da Grécia Antiga na atualidade, relacionando-as aos valores e concepções musicais dos participantes hoje. Até recentemente, alguns estudiosos do mundo da Grécia Antiga asseguraram não ser possível conhecer a sonoridade da música desta época. Porém, atualmente existe um movimento que busca resgatá-la a partir dos documentos, tratados e instrumentos musicais que sobreviveram ao tempo. Além disso, novos questionamentos referentes a essa música vêm surgindo, como aquele levantado por Stefan Hagel (2009), que argumentou que as transcrições feitas até então estariam mais agudas em relação ao que teria soado, propondo novas formas de se pensar esses sons. Nota-se, assim, uma comunidade viva e engajada em debates voltados à restauração deste universo musical. Meu interesse na temática surgiu a partir da minha participação em eventos sobre a música da Antiguidade. A partir disso, venho explorando como essa música está sendo pesquisada, disseminada, praticada e percebida. Inserido no campo da Etnomusicologia, proponho que a prática contemporânea e o estudo da música grega antiga são formas de *musicking* (SMALL, 1998), ou *musicar*, pois transcendem o fazer musical propriamente dito. Esse musicar é possibilitado pelo que apresentamos como uma *comunidade de prática* músico-acadêmica (WENGER, 1998), sendo a parte acadêmica constituída, em sua maioria, por pesquisadores da área de Estudos Clássicos. Essa comunidade de prática é transnacional e, apesar de pequena, se mantém ativa através de grupos de estudo e eventos recorrentes, como o *Research Seminar on Ancient Greek and Roman Music*, nos quais pesquisadores apresentam suas pesquisas individuais ligadas à interpretação de tratados e fragmentos musicais. Além de eventos de cunho acadêmico, há também grupos de prática instrumental, como um pequeno grupo de estudo de *aulos*, instrumento de sopro de palheta dupla com dois tubos, encabeçado pelo pesquisador Barnaby Brown da Universidade de Cambridge. Assim, alguns participantes desse movimento estão

envolvidos na performance do repertório da música da Antiguidade; visto que não há como ressuscitar as sonoridades do passado, estes músicos acabam se voltando para seus próprios conceitos estéticos e técnicos na busca por soluções performativas (MARIANI, 2017). Se, por um lado, esse grupo se mantém coeso por meio dessas atividades coletivas, notamos também, através de entrevistas realizadas, uma série de comunidades localizadas em diferentes países que vêm desenvolvendo práticas próprias. Na Itália, no Reino Unido (em especial, Inglaterra) e nos Estados Unidos da América, por exemplo, as atividades se concentram em comunidades acadêmicas, enquanto na Grécia há um grupo não acadêmico focado na reconstrução de instrumentos. Há também diferentes perspectivas sobre a performance, num objetivo comum de criar espaço para a exploração do conhecimento da música antiga e de formas de dar vida a ela no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Música Grega Antiga. Musicar. Comunidade de Prática. Construção de Conhecimento



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Paula Thais Pelaz da Silva; Ian Silva Nemer Cruz; Eduardo Assunção Barbosa

ORIENTADOR/A: Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

INSTITUIÇÃO: Universidade do estado do Pará (Uepa)

FORMAÇÃO: 1 (uma) estudante de graduação e 2 (dois) graduados.

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO (x) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura plena em música.

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

A PRESENÇA DO MERENGUE EM BELÉM DO PARÁ

Paula Thais Pelaz da Silva (Universidade do Estado do Pará – Uepa)
thaispelaz9@gmail.com

Ian Silva Nemer Cruz (Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM)
ian_nemer@hotmail.com

Eduardo Assunção Barbosa (Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM)
eduardo.tritono@gmail.com

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Universidade do Estado do Pará – Uepa)
guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Desenvolvido no Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM)/Universidade do Estado do Pará (UEPA), o projeto de pesquisa de Iniciação Científica "Música e Sociedade na Pan-Amazônia: a Presença do *merengue* em Belém do Pará" (2020-2021) abordou o *merengue* enquanto expressão musical presente em diferentes práticas musicais na cidade de Belém/Capital do Estado do Pará/Amazônia oriental/Brasil. A investigação abrangeu, por um lado, levantamento sobre o gênero (AUSTERLITZ, 1997; MEJÍA, 2002; SANTANA, s.d.; CUELLO & SOLANO, 2003) e também circuitos festivos na Região Metropolitana de Belém (COSTA, 2008; MESQUITA, 2009; RABELO & MACLEURI, 2017), bem como, por outro, coleta de informações oriundas tanto de projetos anteriores do GEMAM quanto de experiências, na performance e na composição, de integrantes do referido Grupo de Pesquisa. Ademais, dialogamos com compositores/produtores locais objetivando compreender de que maneira características do *merengue* são assimiladas em suas práticas musicais/artísticas. O *merengue* consiste em música percussiva, dançante e de estilo responsivo com voz e coro. Tendo a clave como marcadora do tempo musical, o andamento pode variar de 108 a 120 bpm. A utilização de instrumentos de metal apresenta-se como um de seus aspectos emblemáticos. Embora seja peculiar da República Dominicana, o *merengue* se desterritorializou, passando a integrar culturas musicais distintas. No caso do Brasil, diversas expressões populares de países latino-americanos, particularmente do Caribe, corroboraram a constituição de saberes/fazeres musicais de regiões/localidades da Amazônia, incluindo a cidade de Belém. Em práticas locais, o *merengue* não figura como gênero "próprio", diferentemente do que ocorre com o brega, o carimbó e a guitarrada, entre outros. Traços seus, porém, assim como de outras músicas latino-americanas, são incorporados em processos criativos de compositores/cantadores/tocadores/produtores que dinamizam a cena musical da cidade. Assim sendo, músicas populares variadas podem aludir ao *merengue*, desde a denominação de canções até a ressignificação de elementos musicais mais evidentes. Em músicas criadas pelo guitarrista

Félix Robatto, por exemplo, "levadas" de bateria seriam alusivas a percussões típicas do *merengue* dominicano realizadas em *claves*, *guiras* e *tamboras*. Já o cantor e compositor Fernando Belém lança mão de sonoridades metalizadas de trompete produzidas por sintetizadores. Paralelamente à presença de elementos musicais do *merengue* na música popular que circula em Belém, narrativas de músicos asseguram, de modo contundente, a identidade musical regional-local relacionada ao Caribe, remetendo-se, com frequência, à primeira metade do século XX, quando músicas de países vizinhos chegavam a Belém e a outras metrópoles amazônicas via ondas sonoras e tráfego marítimo. A narrativa identitária, que encampa a musical, conecta-se a uma construção sociocultural do fazer musical, indo além do estritamente sonoro (ver CHADA, 2007). A presença regional do *merengue* dá-se, com mais força, na produção discográfica e em festas populares. Caracteriza-se por batidas eletrônicas aceleradas e ênfase maior na voz e na percussão. Já o merengue dominicano lança mão, principalmente, de instrumentos melódicos. Não existe um *modus operandi* específico para o merengue na região. Seu processo criativo está relacionado a dois aspectos: às subjetividades do criador e ao gênero regional dentro do qual o *merengue* é incorporado. A presença do *merengue* também pode se dar a partir de pequenas escolhas nas execuções musicais: utilização de uma *clave*, transporte para outro instrumento musical de batidas análogas à da *tambora*, assim por diante.

Palavras-chave: Merengue. Música. Pará. Amazônia.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Victor Gabriel Ferreira

ORIENTADOR/A: Flávia Camargo Toni

INSTITUIÇÃO: Instituto de Estudos Brasileiro (IEB) - USP

FORMAÇÃO:

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Bacharelado em Música - Habilitação em Instrumento de Sopro - Ênfase em Flauta



A TURNÊ DE BIDU SAYÃO E RADAMÉS GNATTALI NA DÉCADA DE 1930: A PRÁTICA DE CONCERTO E O ESTUDO DA LOCALIDADE

Victor Gabriel Ferreira (Escola de Comunicações e Artes - USP)
victorgbferreira@outlook.com
Flávia Camargo Toni (Instituto de Estudos Brasileiros - USP)
flictis@usp.br

Resumo: A presente pesquisa nasce como fruto da iniciação científica anterior do bolsista, que dava ênfase às composições de Radamés Gnattali, porém apresentou também a turnê enquanto objeto de estudo, trazendo questões para além do som, como, por exemplo: como as relações sociais afetam o fazer musical? A partir do questionamento inicial, elaborou-se uma pesquisa que buscava compreender as relações presentes num espetáculo lírico, mais especificamente, na turnê realizada em 1934 por Gnatalli e pela soprano Bidú Sayão pelo sul do Brasil e o impacto que tais relações têm em diferentes aspectos do musicar, pensando principalmente nas escolhas de localização dos eventos, dos músicos que participaram dos concertos e do repertório executado. A questão principal da pesquisa é derivada da pergunta feita por Christopher Small no prólogo de *Musicking: the meanings of performance and listening*: "O que esta performance (desta obra) significa quando ela ocorre neste período, neste lugar e com estes participantes?" (SMALL, 1998, p. 10), ou seja, esta pesquisa busca compreender os diferentes elementos deste ritual. Os principais objetivos da pesquisa compreendiam levantar o repertório executado durante a turnê e realizar análises buscando entender como o mesmo se adequava às diferentes plateias. Além disso, objetivamos estudar a rede de sociabilidade envolvida na turnê, os locais atingidos pela mesma, o contexto sociopolítico, seu impacto e as relações criadas entre esses aspectos. Tais questões foram estudadas a partir de recortes de jornal, críticas e programas de concertos levantados pelo bolsista. A pesquisa trabalhou com metodologia híbrida, combinando referenciais teóricos dos campos da história e da musicologia, analisando os documentos coletados à luz de textos que trazem subsídios para compreendermos as sutilezas dos espetáculos líricos e dos agentes neles envolvidos, como cantores e empresários. Destacamos, entre estes trabalhos, a obra de John Rosselli e sobre a programação musical, a obra de William Weber. Para o estudo do contexto social e político brasileiro na década de 1930, tomamos como base obras de Mário de Andrade, Antonio Candido e Boris Fausto.

Palavras-chave: Bidú Sayão. Radamés Gnattali. Musicar. Programação Musical. Redes de Sociabilidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Josiane Soares da Silva

ORIENTADOR/A: Maria Eugenia Dominguez

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Santa Catarina

FORMAÇÃO: Graduanda – 7ª fase

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Antropologia

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

CANTOS DE TRABALHO: ETNOGRAFANDO O FILME CANA-DE-AÇÚCAR DE LEON HIRSZMAN

Josiane Soares da Silva (Universidade Federal de Santa Catarina)
anejsoares@gmail.com
Maria Eugenia Dominguez (Universidade Federal de Santa Catarina)
eugison@yahoo.com

Resumo: A presente pesquisa, realizada como parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Antropologia na Universidade Federal de Santa Catarina, aborda o filme *Cana-de-açúcar* do cineasta Leon Hirszman. Trata-se do último filme da trilogia *Cantos de Trabalho*, gravado em Feira de Santana no estado da Bahia, no ano de 1976. Os outros filmes da série são *Mutirão*, gravado em Chã-Preta, Alagoas (1974) e *Cacau* em Itabuna na Bahia (1976). As manifestações dos cantos de trabalho constituem expressão significativa no panorama da diversidade musical brasileira e a trilogia *Cantos de Trabalho* assinala essa importância ao seguir a tradição de registros iniciada pelo folclorista Mário de Andrade e seguida por Oneyda Alvarenga. Na década de 50, o cineasta Humberto Mauro também registra os cantos de trabalho em curta-metragem que integra a série *Brasilianas.* Contudo, o diferente contexto de produção, com especial atenção para a possibilidade da captação de som direto, distingue a obra de Hirszman e confere a ela um estatuto etnográfico na medida em que os sons diegéticos dão relevo à alteridade e ajudam a criar e conhecer o universo da narrativa. Neste sentido, a banda sonora do documentário, além de conferir um caráter sensorial à etnografia audiovisual, também propicia melhor compreender as sociabilidades que se constituem no processo do trabalho e do canto coletivo. Em vista disso, o trabalho se insere na área conhecida como etnomusicologia audiovisual ao passo que interpreta as relações entre a construção fílmica e os eventos musicais retratados. Ao ponderar sobre as diferentes estratégias de articulação entre imagens e sonoridades, chega-se na compreensão de que foi esse um traço fundamental na elaboração de uma estética autoral na produção de Leon Hirszman. Depreendeu-se, com isso, um duplo trabalho orientado pelos cantos: o corte da cana e o corte dos planos na montagem do filme. Desse modo, a aproximação etnográfica do documentário, além de revelar um "outro" que canta enquanto trabalha também revela muito da poética de seu criador. Para as interpretações do filme, parte-se de pressupostos teóricos do cinema, antropologia, etnomusicologia, teorias sobre trabalho, som e imagem e também pesquisas sobre a música no documentário.

Palavras-chave: Cantos de Trabalho. Etnomusicologia. Cinema.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Madalena Rasslan Fischer

ORIENTADOR/A: Luciana Prass

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

FORMAÇÃO:

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Música

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

CHÃO DE TACO POD - SONS DO SUL

Madalena Rasslan Fischer (UFRGS)
madalena.rasslan@gmail.com

Co-Autores:
Nathália Alfano Boeira (UFRGS)
n.athyb@hotmail.com
Tiago Marques Dias (UFRGS)
tiago.intermarques@gmail.com
Victoria Cristina da Silva Eduardo (UFRGS)
victoriacseduardo@gmail.com

Orientadora:
Luciana Prass (UFRGS)
luciana.prass@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como tema principal a música feita no Rio Grande do Sul e algumas possíveis ramificações históricas e sociais. Percebemos que a música que tem maior visibilidade no estado, parece estar restrita ao chamado “movimento tradicionalista”, invisibilizando uma diversidade de outras práticas e tradições musicais. Essa questão empírica gerou a seguinte pergunta de pesquisa: quais são as manifestações do campo da música popular hoje no Rio Grande do Sul? Tínhamos a intenção de incluir no escopo do nosso trabalho com o podcast Chão de Taco - que já vinha sendo produzido e se preocupava com questões musicais -outras manifestações musicais do Rio Grande do Sul, com o intuito de divulgar e iniciar debates sobre a multiplicidade dos artistas e expressões culturais existentes no estado. Para tanto, em diálogo com perspectivas etnomusicológicas, criamos uma temporada no podcast chamada "Chão de Taco - Sons do Sul". Decidimos criar temas específicos para cada um dos seis episódios da série: música no Rio Grande do Sul; música urbana e meios de produção; samba e carnaval; maçambique de Osório; rock e produção musical; e, por fim, choro e a música na universidade. Para cada tema, tivemos músicos convidados que atuam nestas áreas, formando, entre si, uma rede profissional de afetividade. Foram eles: Arthur de Faria, Biba

Meira, Erick Endres, Francisca Dias (Rainha Ginga do Maçambique de Osório), Leandro Maia, Leonardo Ferrolho, Loma Pereira, Luciana Prass, Marcelo Delacroix, Mathias Pinto, Pedrinho Figueiredo, Raul d'Avila, Stefania Colombo e Vitor Ramil. O projeto foi executado através do edital Criação e Formação, Diversidade das Culturas (realizado com recursos da Lei Aldir Blanc 14.017/20), cujo prazo de finalização, estipulado pelo edital, deveria ser de apenas cinco meses: de maio à setembro de 2021. Em função da pandemia de Covid-19, os programas foram realizados em formato de conversas online entre nossa equipe e os convidados de cada episódio, através da plataforma Zoom. Elaboramos um roteiro para estas conversas, mas sugerimos que os próprios convidados conduzissem livremente seu fluxo. Como resultado do debate, discorremos sobre diversos assuntos que percorrem desde a vida dos artistas, seus processos criativos, até as possíveis relações de suas produções com o território em que residem. Estas gravações foram editadas e divulgadas por uma página criada no Spotify. Convidamos artistas de diferentes áreas da música e situações econômicas e sociais, buscando assim, certa diversidade de posicionamentos, experiências e narrativas. Como consequência deste trabalho, observamos a integração entre as gerações de músicos convidados e de ouvintes do podcast. Confirmamos que a música no RS tem espaço para as mais diversas manifestações e que estamos em um período de maior visibilidade dos movimentos "não tradicionalistas". Além disso, através da decupagem e transcrição de parte destas conversas, vislumbramos a potencialidade etnomusicológica em produzir materiais escritos reflexivos sobre os temas enfocados, proposta que pretendemos discutir nesta comunicação. O programa alcançou, até o momento, mais de dois mil ouvintes, e está disponível na plataforma de streaming.

Palavras-chave: Música Popular. Música Regional. Podcast. Diversidade Cultural.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Julia Souto de Camargo

ORIENTADOR/A: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

INSTITUIÇÃO: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) - USP

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Música

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

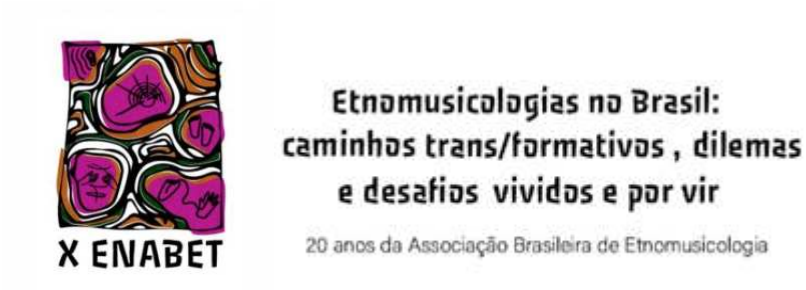
COMPANHIA DE FOLIA DE REIS BELO SOL DE SANTA MARIA: MÚSICA E SOCIABILIDADE

Julia Souto de Camargo (Instituto de Estudos Brasileiros - USP)
juuscamargo@gmail.com
Profa. Dra. Flávia Camargo Toni (Instituto de Estudos Brasileiros - USP)
flictis@usp.br

Resumo: Esse trabalho busca investigar o musicar local praticado pela Companhia de Folia de Reis Belo Sol de Santa Maria, uma comunidade musical de prática devocional com atuação na região do município de Osasco - SP. A pesquisa parte do interesse de se compreender as características rituais e musicais dessa Companhia de Reis, que se destaca por se originar em localidade urbana. A partir disso, buscou-se identificar as influências de tal localidade nas suas práticas, assim como perceber as contribuições de seus fazeres na construção de sua localidade. Essas temáticas partem especialmente da leitura de Christopher Small em *Musicking: the meanings of performance and listening* (1998), que apresenta o termo *musicar* como uma ação, construída a partir da relação entre todas as pessoas presentes na performance, incluindo também espaços e contextos. Este conceito é complementado pela compreensão de localidade explicitada por Arjun Appadurai (1996), como uma estrutura de sentimentos construída e mantida através da prática social de uma comunidade. Com isso em vista, os objetivos se concentram na compreensão e identificação das principais características dessa Companhia de Reis através de seus aspectos musicais e de sociabilidade, relacionando-a em termos de motivação, estrutura ritual e de localidade com o diverso contexto das Folias de Reis brasileiras, manifestações que se consolidaram nas regiões rurais do Sudeste e Centro-Oeste do país. Parte importante para o norteamento dessa pesquisa se baseia nos trabalhos sobre essa manifestação desenvolvidos pelo antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, em especial seu livro *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais* (1981), que dialoga as estruturas rituais das Folias juntamente com suas localidades. Por meio da etnografia, a pesquisa trabalhou com uma diversa coleta de materiais para análise, como levantamento de fotografias, realização de entrevistas, transcrição e análise de parte do repertório praticado pelo grupo, com o apoio constante da revisão bibliográfica sobre o tema e pela realização de observação participante. Essa pesquisa também foi complementada pela autoetnografia, um processo etnográfico que buscou refletir as vivências, memórias e experiências da própria pesquisadora enquanto foliã desde os seus cinco anos de idade, uma vez que tal Companhia pertence à sua família. Por conta da pandemia de COVID-19, todas essas atividades foram afetadas e readequadas, migrando-se para ambientes virtuais, incluindo a realização do trabalho de campo, sem causar demasiados prejuízos para o desenvolvimento da pesquisa. A partir desses dados, conclui-se que a Companhia Belo Sol de Santa Maria é uma Folia de Reis que carrega consigo valores e comportamentos praticados pelas tradições de localidade rural, mas

ao mesmo tempo trazendo reinterpretações e atualizações de práticas pelo viés da localidade urbana. Encontramos essa relação pelo processo de conservação de laços de sociabilidade, de relações de trocas, de valores e práticas religiosas, e da adaptação de práticas para contextos e lógicas urbanas, presentes inclusive na diversidade de estilos empregados em seu repertório musical e ritual.

Palavras-chave: Folia de Reis. Musicar. Localidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: João Henrique Amancio Gião

ORIENTADOR/A: Suzel Ana Reily

INSTITUIÇÃO: IA/UNICAMP

FORMAÇÃO: Bacharelado

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Música

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

DE BANDA DE MÚSICA PARA BIG BAND: UMA ANÁLISE MULTIFACETADA DA TRANSFORMAÇÃO DA BANDA DONA GABRIELA

João Henrique Amancio Gião (IA/UNICAMP)
jhagiao@gmail.com
Suzel Ana Reily (IA/UNICAMP)
suzelreily@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa envolveu uma etnografia das atividades da Corporação Musical Dona Gabriela de Oliveira Costa, popularmente conhecida como Banda Dona Gabriela. Fundada em 1938 na zona rural de São João da Boa Vista – SP, continua em atividade até hoje. A pesquisa da banda, iniciada antes da pandemia, envolveu o conjunto de "musicares" (SMALL, 1998) cotidianos da banda, incluindo os ensaios semanais e as retretas realizadas aos domingos na praça central da cidade, nas quais a música do conjunto proporciona a trilha sonora para um ambiente de lazer, que envolve dança, brincadeiras infantis, conversas entre amigos e venda de comidas. A partir da pandemia, o foco se voltou para entrevistas. Apesar de os membros receberem um salário de 350 reais, trata-se de um grupo comunitário composto predominantemente por músicos amadores, tendo em vista que a grande maioria deles não possui a música como principal fonte de renda. Muitos dos membros da banda estão no conjunto há muito tempo, de modo que existem relações estreitas entre eles. Assim, podemos entender a agremiação como uma "comunidade de prática" (WENGER, 1998), isto é, um grupo de pessoas envolvidas em um empreendimento conjunto e que aprendem e se aprimoram nessa atividade através da prática, desenvolvendo um repertório compartilhado de recursos próprios que dão coerência à comunidade. Como uma comunidade de prática é um sistema interconectado de histórias compartilhadas de aprendizado, mudanças bruscas nesse sistema – como um encontro geracional – podem gerar alterações estruturais e modificações nas práticas. Para Maria Madalena Barbosa (2016), o ano de 2005 foi um marco no processo de transformação das práticas da banda; a partir de então a formação instrumental do conjunto se alterou de uma banda de música tradicional para uma "big band", uma tendência recente na prática das bandas (REILY, 2013), em que há uma substituição da performance de gêneros musicais funcionais (como marchas e dobrados), por performances apresentacionais (TURINO, 2008). No caso da Banda Dona Gabriela, constata-se que um ethos apresentacional norteou muitas de suas mudanças. Uma arena de mudança marcante pode ser constatada no repertório; se antes envolvia dobrados e marchas, agora se centra em jazz, sambas, bossas e boleros. Também surgiu uma preocupação com a fluidez da retreta; se antigamente havia um período de silêncio longo entre uma música e outra, hoje, essa pausa é minimizada pela execução de medleys, de modo que uma música é engatada na próxima. A banda também passou a usar um uniforme e uma identidade visual foi criada. Estas mudanças também se

refletiram nas práticas de ensaio; peças mais desafiadoras foram introduzidas, e com isso, uma atenção cada vez maior com a qualidade de execução, desde a precisão rítmica, afinação, realização de articulações e dinâmicas, até um maior rigor com a concentração dos músicos. Por fim, a presença da remuneração é também um fator que contribui para o comprometimento, visto que faltas são descontadas do pagamento. Mas mesmo assim, o ethos comunitário também continua a permear o universo da banda. Quando questionados, os músicos responderam que caso deixassem de ser remunerados, continuariam participando do grupo, porque prezam a oportunidade de tocar com amigos. Nas retretas, são tocadas músicas que incentivam a população a dançar, particularmente os mais idosos. O ambiente nos ensaios continua propício para a sociabilidade e a banda permanece foco da vida social de muitos dos seus membros.

Palavras-chave: Comunidades de prática. Bandas de música. Banda Dona Gabriela.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Luiz Alexandre da Silva Souza

ORIENTADOR/A: Profa. Dra. Adriana dos Reis Martins / Coorientação: Raquel Castilho Souza

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal do Tocantins

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Teatro

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

ENSINO DA ARTE/MÚSICA NAS ESCOLAS INDÍGENAS NA REDE ESTADUAL DO TOCANTINS E SUAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Luiz Alexandre da Silva Souza (Universidade Federal do Tocantins)
luizalexandre@uft.edu.br
Adriana dos Reis Martins (Universidade Federal do Tocantins)
adrianaarte@uft.edu.br
Raquel Castilho Souza (Universidade Federal do Tocantins)
raquelcastilho@uft.edu.br

Resumo: O trabalho trata-se de um estudo sobre educação indígena e suas práticas no ensino das artes/música nas comunidades escolares indígenas no Tocantins. A Lei nº 9.394/96, das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, prevê a arte/música como componente curricular obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica, possibilitando o desenvolvimento cultural dos alunos. Torna-se necessário aproximar-se, na teoria e na prática pedagógica interdisciplinar, a aplicação da Lei nº 11.645 (BRASIL, 2008), referente ao ensino da cultura e história africana, afro-brasileira e indígena, em diálogo com a Lei nº 13.278 (BRASIL, 2016), que complementa a obrigatoriedade das Artes Visuais, Teatro, Dança, além da Música. Essas leis deveriam criar fundamentos e metodologias para conhecer e aprofundar as razões históricas e socioculturais. Consequentente, a preocupação com a temática explicitada, advém da urgência de compreender as dimensões formativas específicas, do Curso de Licenciatura em Teatro da Univerdidade Federal do Tocantins, Campus Palmas, e os desdobramentos dessa formação para a atuação dos professores de Artes, em suas práticas artístico-pedagógicas na Educação Básica. É importante considerar os aspectos curriculares, legislativos, historiográficos, metodológicos e avaliativos em relação ao ensino das Artes no Brasil, e, sobretudo, no contexto local amazônico. O estudo tem como objetivo, compreender o ensino da Arte/Música e suas Políticas Públicas elaboradas no âmbito do Governo Estadual para a Educação Indígena no Tocantins. Buscar-se-á na etnomusicologia fundamentação para compreender a diversidade musical brasileira, para uma educação musical interdisciplinar, pluricultural. E assim, desvelar as características da concepção do ensino da Arte/Música e suas políticas públicas que orientam o processo educativo da Arte/Música nas escolas indígenas no Tocantins, a partir de um mapeamento do número de escolas indígenas que desenvolvem o ensino da Arte na linguagem musical no Tocantins. Entende-se a necessidade de analisar as informações identificadas na pesquisa para se refletir sobre a efetiva implantação do ensino da Arte/Música nas escolas indígenas no Estado, a partir dos estudos teóricos e documentais. A base teórica que sustentará as reflexões incluem os estudos de

Fleuri (2006), Candau (2012), Martins, *et al* (2021), Mignolo (2017), Souza (2019), Tubino (2011), Walsh (2012), dentre outros, respaldados pelos documentos oficiais da Educação que regulamentam a Educação Escolar Indígena no Brasil, como Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar Indígena (1994), o Referencial Curricular Nacional para Escolas Indígenas (1998) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Escolar Indígena (2013), bem como os documentos estaduais do Tocantins e suas políticas públicas. Acredita-se que este estudo poderá colaborar para o progresso do conhecimento pertinente à Educação Escolar Indígena e o Ensino das Artes na linguagem da música e no aperfeiçoamento de suas legislações e, por conseguinte na prática curricular dos professores da escola. E assim, compreender conceitos sobre o ensino das artes e suas Políticas Públicas elaboradas no âmbito do governo estadual a fim de evidenciar se de fato se aplica o previsto em decretos e legislação federal.

Palavras-chave: Ensino da Arte/Música. Educação Indígena. Políticas Públicas.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Bruno Franco Antunes

ORIENTADOR/A: Luana Zambiazzi dos Santos

INSTITUIÇÃO: Universidade do Pampa (Unipampa)

FORMAÇÃO:

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Música

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

"LAVAR, SECAR E ASSOPRAR": UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE AS ESTRATÉGIAS PROFISSIONAIS DO MÚSICO NEGRO NILTON VERGARA (RS)

Bruno Franco Antunes (UNIPAMPA)
brunofantunes1997@hotmail.com
Luana Zambiazzi dos Santos (UNIPAMPA)
luanasantos@unipampa.edu.br

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo etnomusicológico de conclusão de curso (Licenciatura em Música — Universidade Federal do Pampa), cujo objetivo foi conhecer a trajetória musical do músico negro gaúcho, pelotense, Nilton Vergara, focando em apresentar estratégias músico-sociais presentes na sua carreira profissional. O profissional de música em questão, hoje com em torno de 61 anos, teve e tem atuações múltiplas, especializadas, como instrumentista de banda militar, grupo de samba rock, empresário e, nas últimas décadas, como educador musical (professor de clarinete, teoria musical, saxofone e grupos musicais) no conservatório de música, Instituto Municipal de Belas Artes da cidade de Bagé/RS (IMBA). Buscando compreender a trajetória do instrumentista, está sendo realizada uma pesquisa qualitativa, envolvendo, principalmente, a técnica de entrevista com perguntas semi-aberta com o interlocutor. A trajetória dele parece ser interessante para um estudo etnomusicológico, mediante a problematização em torno das relações entre práticas musicais e o meio social inseridas, já que se propõe a revelar suas possíveis táticas profissionais abordadas no campo musical, para ascensão financeira e social. Baseando-se em referenciais teóricos da etnomusicologia, antropologia e em diálogo com a sociologia voltada para práticas musicais, além de envolver o tema da etnicidade, como resultados, aponta-se que a música tem feito parte de um *projeto* de vida de Nilton, a partir do direcionamento de carreira, buscando formas de negociar com os espaços musicais e sociais, os *campos de possibilidades*, onde podemos constatar táticas de resistência negra como modos e vivências de descendentes afrodiaspóricos, conhecidos como *Africanidades brasileiras*. Em síntese, considero que esta pesquisa irá contribuir aos estudos sobre Etnomusicologia Negra.

Palavras-chave: Carreira musical. Estratégias músico-sociais. Táticas de resistência.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Bruno Silveira Cardoso

ORIENTADOR/A: Luciana Prass

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

FORMAÇÃO: Bacharelado em Música Popular

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A- CURSO: Música

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O CURSO DE MÚSICA DA UFRGS PELA VOZ DOS ESTUDANTES COTISTAS

Bruno Silveira Cardoso (UFRGS)
bruno.cardoso@ufrgs.br
Luciana Prass (UFRGS)
luciana.prass@ufrgs.br

Resumo: Com base em uma abordagem etnomusicológica colaborativa com/sobre estudantes cotistas no curso de música da UFRGS, a respeito de suas vivências dentro da instituição, foi iniciado, em meados de 2020, o projeto "Presenças afirmativas na UFRGS: estudantes cotistas no curso de música". Na UFRGS, a política de cotas foi implantada em 2008 e, desde então, a entrada de estudantes cotistas tem gerado diversos questionamentos e reflexões, exigindo diferentes formas de ensinar, aprender e pesquisar com uma perspectiva decolonial. Nosso projeto tem como principal objetivo levantar dados sobre o impacto dessas presenças no curso de música, suas implicações no tipo de produção (artística, científica), além de problematizar e discutir a metodologia de ingresso e permanência na graduação. Neste trabalho inicial, através da apreciação de conteúdos multimídia, como vídeos, áudios e também da leitura de artigos e TCCs, buscamos embasamento para a criação de um questionário para as entrevistas direcionadas aos cotistas do curso de música. Posteriormente, mapeamos todos os cotistas autodeclarados negros e negras que ingressaram na graduação em música entre 2016 e 2020, através dos relatórios públicos disponibilizados pela UFRGS após cada vestibular e, a partir desse mapeamento, realizamos uma entrevista-piloto, virtual, ainda em fase de transcrição. Apesar de ainda não termos resultados da pesquisa, já é possível afirmar que a voz do cotista é rica em força, potência e carrega marcas provenientes do racismo estrutural que precisa ser enfrentado. Como bolsista do projeto desde que ele começou e como cantor, cotista, negro, buscarei compreender todos os fatores que envolvem meus semelhantes e o porquê de a graduação ser muitas vezes excludente e segregacionista. Com os dados que iremos construir a partir da realização de entrevistas e posteriormente da transcrição das mesmas, buscaremos possíveis soluções para o enfrentamento das problemáticas em questão.

Palavras-chave: Etnomusicologia colaborativa; cotas no Ensino Superior; graduação em Música; decolonização dos saberes.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Esdras Garcia Pereira

ORIENTADOR/A: Suzel Ana Reily

INSTITUIÇÃO: IA/UNICAMP

FORMAÇÃO: Bacharelado

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A CURSO: Música

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

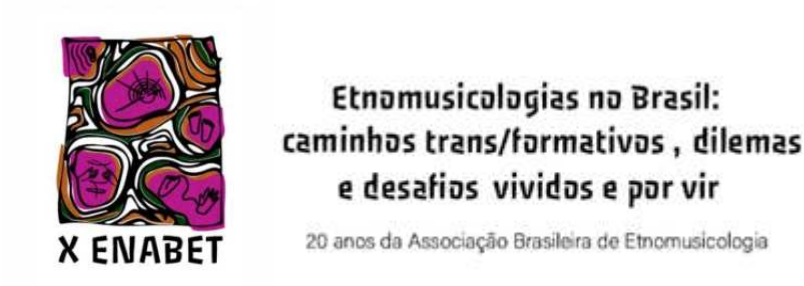
O FUTURO AINDA EXISTE: UMA EXPERIÊNCIA DO MUSICAR LOCAL

Esdras Garcia Pereira (IA/UNICAMP)
esdrasgarciapereira@gmail.com
Suzel Ana Reily (IA/UNICAMP)
suzelreily@gmail.com

Resumo: Danilo Schultz (1981 – 2016), nascido em Poços de Caldas (MG), foi um músico atuante em bandas de rock e, posteriormente, em grupos de música instrumental e em rodas de choro. Foi ainda professor de violão do Conservatório Municipal Antonio Ferrucio Viviani, de sua cidade. Em meados de 2015, o músico descobriu que um câncer, o qual já tinha tratado há alguns anos, havia voltado com mais força. Diante desse processo delicado, seu projeto de gravar um álbum começou a ganhar forma. Embora esse projeto fosse, na realidade, anterior a doença, pensado diante da ideia de se firmar artisticamente enquanto compositor, com a enfermidade esse plano ganhou ainda mais forças. Inicialmente, a proposta era a de se fazer um disco gravado em sua própria casa, mas, em certo ponto, o projeto cresceu e passou de um trabalho intimista para um trabalho coletivo: envolveu um total de 21 músicos – de diferentes localidades –, uma campanha de financiamento virtual, um processo de criação de arranjos, produção do disco, gravações em estúdio e uma mostra musical para lançamento do álbum. Com o constante agravamento do câncer, Danilo faleceu antes que o seu disco "O Futuro Já Existe" (2017) fosse finalizado, sendo este, então, lançado postumamente. Com exceção das letras, as músicas do álbum foram todas compostas por Danilo e possuem um certo experimentalismo associado à música popular instrumental brasileira, tal como definida por Cirino (2009). O presente trabalho, portanto, se concentra em analisar e refletir sobre esse processo de gravação do disco, na medida em que ele conjuga a coletivização de processos tanto musicais como de despedida (uma certa iminência da morte) e luto. Diante de uma noção de *experiência* em Benjamim (1987), sendo esta aquilo que constitui *narrativas*, a proposta deste trabalho se justifica pela pertinência entendida de se pensar a gravação do disco como uma constituição de *experiência* a partir dos processos citados acima. Ou seja, em outras palavras, a justificativa deste estudo é a de propor um olhar para os processos musicais a partir de conceitos que abordem o social, a memória e o luto. Assim, o trabalho parte de noções etnomusicológicas que buscam pensar a música mais enquanto processo do que como objeto. O conceito de "musicar local" (REILY, 2021), que sugere o ato de se engajar musicalmente em processos constitutivos de localidades, produzidas social e materialmente, nos permite um olhar muito consistente para a *experiência* e para as *narrativas* geradas pela gravação do disco na medida em que nos oferece ferramentas de análises processuais do álbum. Além disso, tal conceito pensa a condição observador-participante como forma metodológica de ação para apreensão dos processos musicais. Assim, realizamos um trabalho de campo que conjugou desde entrevistas até participações em eventos relacionados ao disco. Ainda, para pensarmos a questão da despedida, da morte e do luto, nos aproximamos da intensa e profícua abordagem

psicanalítica destes conceitos, em especial a de Jean Allouch (2004), quando este pensa a coletivização do luto. Diante de todo o exposto teórico e da prática etnográfica realizada, envolvendo entrevistas, colhidas de depoimentos e arquivos, sugerimos a conclusão de que a gravação do disco, mais do que um ato de registro de músicas, se constituiu como um singular acontecimento de experiência coletiva, onde os processos de musicar eram também processos de memória e de luto.

Palavras-chave: Musicar Local. Experiência. Danilo Schultz.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Bernard da Silva Rodrigues Vieira

ORIENTADOR/A: Profª Drª Hellem Pimentel Santos Figueiredo

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A

CURSO: Música – Modalidade Composição

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

O MUSICAR EM MODO REMOTO DO CORAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19

Bernard da Silva Rodrigues Vieira (Universidade Federal de Juiz de Fora)
bernard.rodrigues@outlook.com
Hellem Pimentel Santos Figueiredo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
hellem.pimentel@ufjf.br

Resumo: Em meio ao cenário atual, sob a vigência de uma pandemia que desestruturou o globo e o cotidiano de praticamente toda a sua população, foram muitas as entidades que se reorganizaram, parcial ou completamente, para garantir a continuidade de suas atividades durante esse período. No meio musical, tivemos a proliferação de *lives* que compartilharam performances de artistas impossibilitados de se apresentar presencialmente, a produção de áudios e vídeos gravados de casa por pessoas envolvidas em práticas musicais comunitárias, entre outros exemplos que evidenciaram uma nova forma de musicar. Christopher Small (1998) faz uso do termo "musicar" para enfatizar a música enquanto ação humana que engloba não somente os artistas no palco, mas também os ouvintes, os produtores, os que carregam os instrumentos, os que cuidam da bilheteria, os responsáveis pela limpeza do local da performance e tantos outros que são igualmente importantes para a realização do evento musical. Essa perspectiva propõe o estudo da música como um processo (e não como um objeto) no qual as pessoas interagem por meio de sua realização; é algo que as pessoas fazem (BLACKING, 1973). Nesse sentido, o presente trabalho visa observar o musicar do Coral da Universidade Federal de Juiz de Fora em modo virtual e o impacto desse novo formato em seus integrantes. O coro completa, no ano de 2021, 55 anos de atividades ininterruptas, mantendo-se ativo durante o período de pandemia de Covid-19 por meio de aulas e ensaios on-line e da produção de coros virtuais (produto audiovisual em que as vozes e as imagens dos cantores, gravados separadamente, são unidos por meio de edição). Objetiva-se uma melhor compreensão das atividades que compõem esse novo musicar coral em modo remoto e a relação com as experiências dos coristas: suas motivações, satisfações e frustrações nesse novo contexto, bem como os desafios observados e a busca por possíveis soluções. Por meio da observação participativa das reuniões semanais do grupo e de entrevistas aos coralistas, espera-se verificar a importância da continuidade das atividades do grupo para os seus integrantes, enquanto prática que possibilita a interação social por meio da música, mesmo que de maneira completamente diferente do habitual.

Palavras-chave: Canto coral. Coro virtual. Covid-19.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Taís Gomes

ORIENTADORA: Lúcia Pompeu de Freitas Campos

INSTITUIÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical Escolar



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

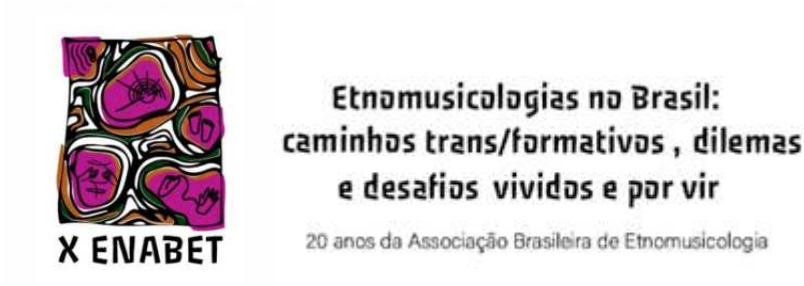
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

OS SONS, OS TERRITÓRIOS E OS SENTIDOS DA MÚSICA NA CIDADE: O SAMBA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DE BELO HORIZONTE

Taís Gomes (Universidade do Estado de Minas Gerais)
taisgomesue@gmail.com
Lúcia Pompeu de Freitas Campos (Universidade do Estado de Minas Gerais)
luciapcampos@gmail.com

Resumo: Esta comunicação apresenta o tema que está sendo desenvolvido na minha atual pesquisa para o trabalho de conclusão de curso, em que pretendo explorar as relações entre música, cidade e patrimônio cultural. A pesquisa tem como objetivo analisar o processo de registro do samba como patrimônio cultural da cidade de Belo Horizonte. Tal processo, que está em andamento, foi requerido pelo coletivo Mestre Conga, grupo que reúne sambistas, pesquisadores e produtores da capital mineira e está em interlocução com o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural, órgão da fundação municipal de cultura da cidade de Belo Horizonte. Por meio da pesquisa etnográfica (PEIRANO, 2014; VELHO, 1978), que contempla a análise das mídias, a realização de entrevistas, bem como o engajamento com pessoas envolvidas no cenário do samba de Belo Horizonte, torna-se possível processar os modos de apropriação coletiva da cidade, do fazer musical e a maneira como a prática acontece na cidade. Neste contexto, parto da premissa de que as práticas musicais criam espaços de sociabilidade, os quais promovem condições para a potencialização de encontros, troca de saberes, afetos, e assim constroem possibilidades para ressignificar os territórios e o cotidiano urbano. Desse modo, o fazer musical colabora para a elaboração de sentidos identitários e de pertencimento a vários sujeitos sociais, daí sua importância enquanto patrimônio cultural (SODRÉ, 2002). O próprio processo de construção do samba diz muito sobre a apropriação das áreas da cidade, a sobrevivência social e a produção de sentidos de localidade, assim como reforça o conjunto de "patrimônios simbólicos". Portanto, este estudo procura compreender o samba de Belo Horizonte como produtor de sentidos, territórios e pertencimento.

Palavras-chave: Samba. Patrimônio Cultural. Música e cidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Francis Ricardo Rocha Padilha

ORIENTADOR/A: Marília Raquel Albornoz Stein

INSTITUIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO (X) GRADUADO/A - CURSO: Licenciando em Música – Habilitação Canto, Bacharel em Música – Habilitação em Regência Coral e em Canto



Pesquisando materiais didáticos sonoro-musicais Mbyá e Kaingang para uma educação mais diversa na escola

Francis Ricardo Rocha Padilha (UFRGS)
francispadilhabaritono@gmail.com
Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)
mariliastein@ufrgs.br

Resumo: Nessa comunicação, propomos descrever uma pesquisa que estamos desenvolvendo no Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, como bolsista *PIBIC/CNPq-UFRGS* e enquanto estudante do curso de Licenciatura em Música. A investigação, situada no campo da etnomusicologia, em suas imbricações com a educação musical, consiste no mapeamento e análise dos materiais didáticos sonoro-musicais produzidos pelos professores Mbyá Guarani e Kaingang participantes da Ação Saberes Indígenas na Escola-Núcleo UFRGS (SIE), orientada à formação de professores indígenas, assim como na aproximação às formas de circulação desses materiais nas escolas diferenciadas e os significados que lhes são atribuídos. Como etapa inicial, realizamos uma revisão de literatura sobre etnomusicologia, materiais didáticos e músicas originárias. Examinamos artigos, encartes, CDs e documentários, além de *lives* e rodas de conversa produzidas durante a pandemia da Covid-19. A partir daí, buscamos mapear e analisar materiais didáticos especificamente sobre música indígena brasileira e que estavam disponíveis para consulta *on-line*. Como outro momento importante da pesquisa, e buscando novos caminhos para um trabalho de campo que por ora se tornou exclusivamente *on-line*, planejamos entrevistar de modo virtual os professores originários que participaram ou que participam atualmente da Ação SIE, a fim de nos aproximarmos de suas concepções sobre os materiais didáticos e das maneiras como esses recursos pedagógicos circulam nas escolas diferenciadas. Enquanto a investigação está em andamento, a partir das diversas fontes de pesquisa, produziram-se resumos, resenhas, apresentações em ppts e planos de aula sobre música indígena para disciplinas da Licenciatura em Música (Metodologia da Educação Musical I e II) e foram planejadas aulas para realizar durante o Programa de Residência Pedagógica na UFRGS. Essas foram oportunidades de potencializar a construção de conhecimento através das cosmologias e das sonoridades originárias Mbyá Guarani e Kaingang, em diferentes contextos de atuação do bolsista. Através dessa pesquisa em desenvolvimento e das diferentes interações pedagógicas oportunizadas pelo conhecimento desses materiais musicais, procura-se ressaltar a importância de uma educação musical inclusiva e plural, convergente com a educação das relações étnico-raciais e amparada pela lei

n° 11.645 de 2008, que promova uma reflexão apurada sobre a alteridade, o desenvolvimento humano e a justiça social, por uma descolonização do currículo de música.

Palavras-chave: Materiais Didáticos. Conhecimentos sonoro-musicais Mbyá Guarani e Kaingang. Saberes Indígenas na Escola.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Gabriel Angelo da Costa

ORIENTADOR/A: Profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira

(CO)ORIENTADOR/A: Profa. Dra. Suzel A. Reily

INSTITUIÇÃO: UNICAMP

FORMAÇÃO:

(X) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Artes com Habilitação em Música

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

SOCIEDADE SYMPHONICA CAMPINEIRA: ANÁLISE DE SEU MUSICAR LOCAL

Gabriel Angelo da Costa (UNICAMP)
gabrielangelocosta97@gmail.com
Lenita W. M. Nogueira (UNICAMP)
lwmn@unicamp.br
Suzel A. Reily (UNICAMP)
sreily@unicamp.br

Resumo: Este trabalho é um recorte da pesquisa "Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC): trajetórias entre 1929 e 1974", que teve como objetivo a reconstituição histórica deste grupo orquestral nesta faixa temporal. Contudo, aqui focamos na primeira fase de sua existência, quando se chamava *Sociedade Symphonica Campineira* (SSC) – respeitando a escrita da época – período compreendido entre o primeiro concerto, em 15 de novembro de 1929, até a interrupção de suas atividades em 1953.
Tanto a pesquisa mencionada no início como este artigo fazem parte de um projeto maior, que visam levantar a história da OSMC desde a sua criação em 1929 até os dias atuais, buscando destacar a sua importância para a prática musical no Brasil e colaborar para que a história das orquestras e conjuntos musicais não seja esquecida. Além do exposto acima, a presente pesquisa integrou-se à comemoração, em 2019, dos 90 anos da OSMC.
Este recorte tem como objetivo analisar somente as atividades da SSC. Tal análise procurou articular a atividade musical da orquestra com as demandas musicais da sociedade campineira da época. Ao realçar as relações da orquestra com a cidade de Campinas, a ideia foi destacar as razões da sua criação e manutenção, sua administração, financiamento, repertório executado e locais das apresentações, percebendo assim a música como um processo que envolve diversos fatores que extrapolam o ato da *performance* em si.
Os dados foram obtidos através de pesquisa documental a partir do contato, transcrição, análise e registro fotográfico de documentos da época, incluindo programas de concertos, fotos, jornais e recortes de jornais, que estão em conjuntos documentais preservados no Centro de Memória da Unicamp. Este material permitiu a elaboração de tabelas quantitativas, nas quais foram inseridos os levantamentos do que havia no acervo pesquisado. A partir disso, todo o material foi organizado em tabelas qualitativas, usando como critério aspectos lógicos e cronológicos, chegando-se a um total de 54 programas e 19 jornais ou recortes de jornais sobre a SSC.
Como resultado, pudemos constatar que a *Sociedade Symphonica Campineira*, quando de seu estabelecimento, respondeu a uma demanda da sociedade local, que se apoiou no legado de seu mais célebre cidadão, o compositor Carlos Gomes. Isso se reflete tanto no argumento dado para sua criação, quanto no repertório executado no período em questão, no qual Gomes

teve um papel destacado em relação a outros compositores. Foi possível resgatar pouco mais da metade da atividade da SSC, já que ainda há pelo menos 48 programas faltantes no acervo pesquisado.
Esse grupo orquestral foi beneficiado pelo desenvolvimento econômico da cidade de Campinas, o que estimulou o enriquecimento da vida cultural das elites. Portanto, a orquestra teve um papel relevante na construção da identidade das elites locais, promovendo o que chamavam de "boa música", que também era símbolo de status social para quem desfrutava e/ou difundia tal prática. Além disso, já existia uma expressiva atividade musical pregressa marcada pela atuação de diversas bandas de música, que certamente formaram a base para a criação da SSC. Para finalizar, tal sociedade se constituiu como uma boa oportunidade de trabalho para os músicos locais e formou uma grande parcela da escuta de Campinas em sua época.

Palavras-chave: *Sociedade Symphonica Campineira*. Musicar Local. Memória.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: CIBELE AMBROZZI CORREA

ORIENTADOR/A: LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

FORMAÇÃO:

( ) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO (X) GRADUADO/A - CURSO: MÚSICA - LICENCIATURA

Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia
X ENABET

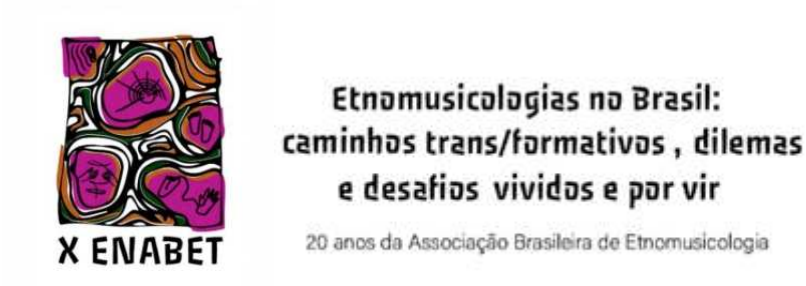
VOZES DA RESISTÊNCIA: *TIA IZA* E A RODA DO *RECANTO DO SAMBA* (BAGÉ/RS)

Cibele Ambrozzi Corrêa (Universidade Federal do Pampa)
ambrozzi.cibele@gmail.com
Luana Zambiazzi dos Santos (Universidade Federal do Pampa)
luanasantos@unipampa.edu.br

Resumo: Este trabalho trata-se de uma releitura de uma pesquisa de inspiração etnográfica realizada em 2019, no contexto do meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa-UNIPAMPA/Bagé, RS. Com referenciais teóricos da etnomusicologia, a pesquisa que deu origem a este resumo teve como tema principal as vivências músico-sociais da roda de samba do bar "Recanto do Samba", enfatizando as suas marcas de resistência negra. Localizado na cidade de Bagé, interior do Rio Grande do Sul, o bar era gerenciado por "Tia Iza". Na pesquisa, fiz reflexões a respeito de minhas vivências e iniciações no campo da Etnomusicologia e na roda de samba, percebendo suas marcas músico-sociais e a de seus/suas participantes, dentre eles, a Tia Iza, cantora na roda de samba. Nesta proposta, darei centralidade às vozes de Tia Iza, uma senhora negra, que hoje está em torno dos seus setenta e seis anos. É possível perguntar: como as características musicais de suas práticas vocais, como a repetição do repertório e da tonalidade grave das músicas executadas na roda de samba, podem ser consideradas marcas de resistência? Ao fazer dialogar as vivências da roda com a minha experiência como educadora musical, percebo que diversos espaços de ensino de música ainda mantém uma hegemonia de técnicas vocais eurocêntricas como referenciais, reificando um padrão de voz tida como "afinada". Isso gera idealizações vocais que vão, muitas vezes, de encontro com a pluralidade de vozes/sociedades, causando silenciamentos de corpos em diversos contextos. Apesar dessa hegemonia, Tia Iza, por exemplo, ao manter a mesma afinação em todas as músicas, poderia estar acionando a questão da manutenção da própria roda como forma de resistência, pois, como ela mesma dizia, trocar a tonalidade de cada música implicaria alterar/parar a performance da roda como um todo coletivo. Ao mesmo tempo, Tia Iza dizia gostar muito da cantora Alcione - estaria ela então manifestando suas referências musicais através do seu timbre vocal, a partir de suas escutas, convívios e repetições sonoras? Foi a partir dos ensinamentos generosamente compartilhados na roda do Recanto do Samba, que refleti que, mesmo havendo culturas, padrões e técnicas vocais que historicamente vêm impondo suas manifestações e regulações, elas foram ressignificadas naquele espaço devido às resistências em afirmações culturais pelas populações negras, tanto em relação às músicas percussivas de matrizes africanas e suas estratégias de repetição, quanto na manutenção da mesma tonalidade vocal. Percebi nas interações entre as pessoas, possíveis narrativas que as levaram a manter aquele constructo músico-social de resistência e, Tia Iza, levando em consideração os diversos desafios da manutenção e atuação musical de mulheres negras na sociedade, é parte dela. Nessa pesquisa pude perceber a inovação presente nas repetições das músicas e a

criatividade de novos arranjos sonoros formados por instrumentos musicais e pelas pessoas. Essas manifestações culturais resistem e se mantém a partir do convívio em roda e na oralidade, afinal, como diziam os integrantes da roda: “Segue, segue, segue, não pode parar!”.

Palavras-chave: Roda de samba. Resistência negra. Voz.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

NOME: Mariana Talamini

ORIENTADOR/A: Suzel Reily

INSTITUIÇÃO: Unicamp

FORMAÇÃO:

(x) ESTUDANTE DE GRADUAÇÃO ( ) GRADUADO/A - CURSO: Licenciatura em Música

X ENABET
Etnomusicologias no Brasil: caminhos trans/formativos, dilemas e desafios vividos e por vir
20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

VOZES DE MUSICISTAS DA AVENIDA PAULISTA

Mariana Talamini (UNICAMP)
talaminimus@gmail.com
Suzel Reily (UNICAMP)
suzelreily@gmail.com

Resumo:

Caminhar na Avenida Paulista aos domingos é desprender-se da visão de uma Avenida preenchida por automóveis. Ao invés disso, as duas vias da avenida são ocupadas por diversas manifestações artísticas, ciclistas e pessoas que buscam conhecimento e lazer. Minha pesquisa vai de encontro às manifestações musicais presentes na Avenida, buscando investigar o "musicar" desses artistas, integrando e refletindo sobre o modo pelo qual se faz cidade e se exerce cidadania ao ocupar espaços públicos com performances musicais. Essa pesquisa tem o objetivo de investigar o papel de políticas públicas na sustentação dos musicares nas ruas, partindo da compreensão de que "a música tocada nas ruas ressignifica a urbe e permite a construção de um novo imaginário, mais positivo e integrado ao cotidiano da população local" (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014). Ao longo da pesquisa, pude entrevistar artistas que tocam na Paulista e compreender essa experiência pela ótica de quem performa. Nalla, artista de rua, compartilhou que tocar na Avenida é o mais orgânico do seu trabalho, que a sensação da rua é totalmente diferente de outros espaços em que ela toca e que a relação com as pessoas é mais íntima, "já que você está com o seu trabalho no chão, não em um palco". Vanessa Kim, também artista de rua, relatou que tocar nas ruas exige uma coragem diária, porque você faz uma coisa que as pessoas não estão esperando: "é comum um vendedor de melão em uma feira de rua", exemplifica Vanessa, "mas uma cantora não deveria estar em um bar, um casamento, evento ou um palco?". Além das entrevistas, utilizei como metodologia as redes sociais e, através do Instagram, encontrei pessoas que mencionam a experiência de assistir a um show na Avenida Paulista, muitas vezes relacionada à interrupção de um cotidiano repetitivo e ao surgimento de um espaço de trocas afetivas. A partir das constatações acima, tenho refletido sobre as noções de rua e cidade, compreendendo os musicares de artistas de rua como "modos de fazer" (CERTEAU, 1980), ou seja, como táticas de resistência e práticas de ocupação urbana que aparentemente são desprovidas de sentido por não serem "coerentes com o espaço construído" (CERTEAU, 1980). Para isso, foi importante compreender o surgimento da Avenida Paulista; inaugurada em 1891, as primeiras construções instaladas na Avenida, segundo Oliveira (1998), eram casas de veraneio construídas para elite paulista que buscava materializar, por meio das residências, suas riquezas e status social. Atualmente, a Paulista é constituída majoritariamente por bancos, escritórios, comércios e mais de um milhão de pessoas e cem mil carros que circulam diariamente por ela. O que todas as transformações pelas quais

a Avenida passou têm em comum é a incorporação de ideais higienistas e segregacionistas; ainda que muitas pessoas circulem por ela, não significa que estabeleçam relações com o lugar para além de algo transitório e de passagem, visto que as cidades e ruas têm, muitas vezes, essas noções atreladas às suas significações. Ao longo dessa pesquisa, tenho compreendido os artistas de rua que musicam a Avenida Paulista como representações de pequenas rupturas nessa noção de lugar transitório; nas palavras de Gumbrecht (2006) seriam as "pequenas crises" que se contrapõem ao fluxo repetitivo de acontecimentos no cotidiano (REIA, 2014) e que suscitam experiências estéticas, promovendo uma vivência de cidade mais criativa e democrática.

Palavras-chave: Musicar. Músico de rua. Avenida-Paulista.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA SONORA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Título do áudio/peça sonora na língua original dos/as criadores/as, e em português: Meu Divino São José. Tema da tradição musical sertaneja em arranjo recreativo para solo de viola brasileira

Direção: Francisco Andrade

Ano de Produção: 2021

Duração (entre 2 e 8 minutos): 4:58

Endereço Completo: Universidade Federal da Paraíba UFPB. Departamento de Música. Campus I – Cidade Universitária - João Pessoa - PB – Brasil CEP: 58051-900

E-mail: franciscoandrade.br@gmail.com

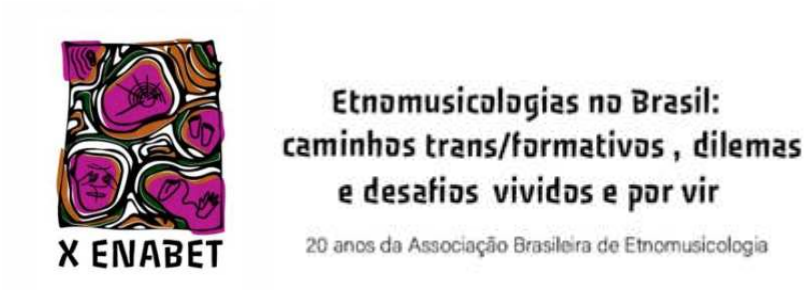
Produtora/Instituição: Francisco Andrade/UFPB

Telefone: (83) 21 78 41 66

Celular: (11) 9 88955564

Currículo da Direção (até 3 linhas):
Compositor, arranjador, violeiro e violonista. Pesquisador/colaborador do Núcleo de Pesquisas e Estudos Ariano Suassuna da Universidade Federal da Paraíba (NUPAS/UFPB). Doutorando em Música pela UFPB com orientação de Carlos Sandroni. Mestre em Filosofia pelo IEB-USP.

Link do áudio/peça sonora: https://1drv.ms/u/s!AnMYFjgLa9TkgqcIoAIyImkETWM1pg?e=vxGdeE



Senha de acesso ao áudio/peça sonora, caso possua:

Sinopse na língua original dos/as criadores/as, e em Português (até 5 linhas):
Meu Divino São José é um tema de louvação da cultura popular sertaneja. Está ligado ao trabalho no campo, reza a tradição que quando chove em dia de São José tem colheita em São João. É a louvação do sertanejo pedindo chuva para proporcionar o trabalho do plantio e da colheita. O arranjo musical trata o tema como emblema, armorial, enquanto timbre de uma tradição nas possibilidades de modificações de texturas da viola brasileira na interface das cordas duplas e dez cordas.

* (x) Autorizo a divulgação do áudio/peça sonora selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET, a partir de 01/11/2021.

* (x) Autorizo a exibição durante o X ENABET e o uso de sons/imagens para divulgação durante o evento.

* (x) Autorizo a permanência de cópias do link do áudio/peça sonora nos acervos da ABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Sonora, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Sonora do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.

OBS: em caso de aprovação, posso, também produzir um vídeo com a performance e depoimento sobre o processo de recriação do tema.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA SONORA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Título do áudio/peça sonora na língua original dos/as criadores/as, e em Português:
Airport Lounge / Saguão de aeroporto

Direção: Max AGn

Ano de Produção: 2021

Duração (entre 2 e 8 minutos): 3m52s

Endereço Completo: Rua Casuarina 20/504- Humaitá- Rio de Janeiro – RJ – 22.261-160

E-mail:maxagn@gmail.com

Produtora/Instituição: Max AGn – Músico e Mestrando em Antropologia Social - UFSC

Telefone: ( ) ( )

Celular: ( ) (48)99147-7522

Currículo da Direção (até 3 linhas):
Músico e antropólogo dedicou-se nos últimos trinta anos a produção e pesquisa de músicas construídas a partir de sons e ruídos ambientais tendo lançado comercialmente nesse período 6 trabalhos com ênfase na interpretação e/ou captação de vibrações geo e biofonicas.

Link do áudio/peça sonora:
https://soundcloud.com/assortedcolor/airportlounge/s-jj4FTTvozD5



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Senha de acesso ao áudio/peça sonora, caso possua:

Sinopse na língua original dos/as criadores/as, e em Português (até 5 linhas):
O trabalho airport lounge, parte da captação mecânica da paisagem sonora da área de embarque do aeroporto do Lisboa, e a posterior edição de uma peça musical, constituída como um patchwork, através do recorte e manipulação sonora de algumas partes desta paisagem. O objetivo foi criar uma música capaz de refletir a tensão e disputa existente nesse ambiente acústico entre as empresas que precisam decolar os seus voos no horário evitando multas.

* (x) Autorizo a divulgação do áudio/peça sonora selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET, a partir de 01/11/2021.

* (x) Autorizo a exibição durante o X ENABET e o uso de sons/imagens para divulgação durante o evento.

* (x) Autorizo a permanência de cópias do link do áudio/peça sonora nos acervos da ABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Sonora, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Sonora do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA SONORA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Título do áudio/peça sonora na língua original dos/as criadores/as, e em Português:
Guerreiros de Bronze

Direção: MESCLÃ FEITORIA: Jessé Magalhães, Jonathan Teilor e Everton Amorim

Ano de Produção: 2019

Duração (entre 2 e 8 minutos): 4’31”

Endereço Completo: Rua Santo Antônio, 589. Centro – São Leopoldo-RS

E-mail: luanasantos@unipampa.edu.br (mediadora da submissão)
Direção:
pretojesse@gmail.com (Jessé Magalhães)
prefaciosmcs@gmail.com (Jonathan Teilor)
galeriarec589@gmail.com (Everton Amorim)

Produtora/Instituição: GALERIA REC

Telefone: ( ) ( ) --

Celular: (55) (51) 91339463

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Coletivo de rappers originários de um espaço popular da Região Metropolitana de Porto Alegre (RS). Articulam-se com GALERIA REC, produtora independente (*Home Studio*) focada na captação e produção de áudio, instrumentais eletrônicos, vídeos musicais e mídia social, em Rap e Hip Hop.

Link do áudio/peça sonora: https://www.youtube.com/watch?v=TAIuP925dgo

Senha de acesso ao áudio/peça sonora, caso possua: -

Sinopse na língua original dos/as criadores/as, e em Português (até 5 linhas):
Guerreiros de Bronze é um dos RAPs do Mesclã, cujas produções musicais têm sido interpretadas como *narrativas sônicas** de um bairro popular do sul do Brasil. A música aciona a história dos negros na "Revolução Farroupilha" e a fatídica "Batalha dos Porongos", buscando salientar, sonorizar e afirmar a resistência negra na história do Rio Grande do Sul, ligando as atrocidades enfrentadas por antepassados com as dificuldades atuais encontradas pelos seus descendentes.

*SANTOS, Luana Zambiazzi dos. Todos na Produção: etnografia de narrativas sônicas e Raps em espaços urbanos populares. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

* (x) Autorizo a divulgação do áudio/peça sonora selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET, a partir de 01/11/2021.

* (x) Autorizo a exibição durante o X ENABET e o uso de sons/imagens para divulgação durante o evento.

* (x) Autorizo a permanência de cópias do link do áudio/peça sonora nos acervos da ABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Sonora, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Sonora do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA SONORA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Título do áudio/peça sonora na língua original dos/as criadores/as, e em português:
Mekaron – A imagem da alma

Direção: Magda Pucci

Ano de Produção: 2019

Duração (entre 2 e 8 minutos): 9:18 (tirar os créditos finais)

Endereço Completo: Rua Bernardino Machado 202 Granja Julieta CEP 04722120 São Paulo

E-mail: magda@mawaca.com.br

Produtora/Instituição: Nascente Filmes e Ethos Produtora de Arte e Cultura e Imagens do Brasil

Telefone: (11) 5181 5099

Celular: (11) 99268 4065

Currículo da Direção (até 3 linhas):
Musicista e pesquisadora independente de músicas indígenas. Formada em Música pela USP, mestre em Antropologia pela PUC-SP e Doutora em Pesquisa Artística pela Universidade de Leiden. Diretora musical do Mawaca, tem trabalhado em projetos em colaboração com indígenas.

Link do áudio/peça sonora: https://www.youtube.com/watch?v=fWiAjY1Lw8Q

Senha de acesso ao áudio/peça sonora, caso possua: não tem



Sinopse na língua original dos/as criadores/as, e em português (até 5 linhas):

Registro do encontro entre o grupo Mawaca de São Paulo com os Kayapó da Aldeia Moykarakô (Pará) realizado para o espetáculo *Mekaron – A imagem da alma,* concebido por Magda Pucci, em parceria com o fotógrafo Renato Soares, especialista em fotos de indígenas brasileiros. Esse intercâmbio musical entre indígenas e não indígenas aconteceu no Teatro do Sesc Pompeia em São Paulo em março de 2019.

* (x) Autorizo a divulgação do áudio/peça sonora selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET, a partir de 01/11/2021.

* (x) Autorizo a exibição durante o X ENABET e o uso de sons/imagens para divulgação durante o evento.

* (x) Autorizo a permanência de cópias do link do áudio/peça sonora nos acervos da ABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Sonora, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Sonora do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA SONORA DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Título do áudio/peça sonora na língua original dos/as criadores/as, e em Português: Suíte Caiçara

Direção: Thales Nunes, Rafaela Backer e Marcela Backer

Ano de Produção: 2018

Duração (entre 2 e 8 minutos): 7:58 (sete minutos e cinquenta e oito segundos)

Endereço Completo: Av. Osvaldo Reis, nº2000, apto 51R, bairro Praia Brava, Itajaí - SC, Brasil. CEP: 88306-600

E-mail: thalesviolao@gmail.com

Produtora/Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina (pesquisa científica), e Lei de Incentivo à Cultura de Balneário Camboriú – SC (registro fonográfico)

Telefone: (47) 99957-8320

Celular: (47) 99957-8346

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Thales Nunes e Marcela Backer, ambos violonistas, compositores, e mestres em Música - Processos Criativos pela Udesc; e Rafaela Backer, cantora, letrista, e mestre em Música – Sonologia pela USP, direcionam suas pesquisas e criações acerca de culturas minoritárias.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Link do áudio/peça sonora:
https://drive.google.com/file/d/1WERL4qt3F4jl8css0psKFqMEQdYarrXo/view?usp=sharing

Senha de acesso ao áudio/peça sonora, caso possua: não possui

Sinopse na língua original dos/as criadores/as, e em Português (até 5 linhas):

A Suíte Caiçara - composta para dois violões, voz e contrabaixo – é resultado de pesquisa científica sobre a manifestação do fandango caiçara desenvolvida no programa de pós-graduação em música da Udesc. A composição presta uma homenagem aos agentes da cultura fandangueira, e demonstra-se como mais uma forma de sinalizar o desaparecimento do fandango caiçara diante das práticas sociais urbanas que invadem seu território.

* (X) Autorizo a divulgação do áudio/peça sonora selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET, a partir de 01/11/2021.

* (X) Autorizo a exibição durante o X ENABET e o uso de sons/imagens para divulgação durante o evento.

* (X) Autorizo a permanência de cópias do link do áudio/peça sonora nos acervos da ABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Sonora, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Sonora do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Renan Moretti Bertho

E-mail para contato: renanbertho@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (19) 9.9638-1429

Título do Filme: Um Ouvido no Fone e o Outro na Cidade

Direção:

Alexsânder Nakaóka Elias
Renan Moretti Bertho
Brenno Brandalise Demarchi
Anna Flávia Guimarães Hartmann
Arthur Silva Barbosa
Luiz Henrique Campos Pereira
Noelle Rodrigues Ventura

Ano de Produção: 2020

Duração: 8’16’’

Sinopse (até 5 linhas):

Fazer entregas por aplicativos faz parte da realidade de muitos/as brasileiros/as, inclusive para brasileiros/as que vivem em países estrangeiros. O filme, por sua vez, aborda a vida dos/as riders brasileiros que moram em Dublin. Em conversas informais com esses/as entregadores/as, eles/as relatam ao entrevistador como músicas, podcasts e os sons da cidade tanto amenizam, quanto viabilizam seu dia a dia de trabalho.

Produtora/Instituição: NUPEPA/Ima(R)gens

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Alexsânder Nakaóka Elias é pós-doutorando em Antropologia Social na UFRGS, doutor em Antropologia e mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa temas relacionados com arte, imagem, Antropologia Audiovisual, rituais, narrativas e cultura japonesa.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua:

Link do filme: https://www.youtube.com/watch?v=u8w5tb4R1hc&t=12s

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: (X) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

O filme parte de uma observação cotidiana: grande parte dos(as) riders – como se autodenominam os(as) entregadores(as) – utilizam fones de ouvido ao longo da sua jornada de trabalho. Esse fato despertou a atenção dos(as) realizadores(as) do filme para a seguinte questão: o que escutam os(as) entregadores(as)? Tendo essa dúvida como ponto de partida, o filme busca demonstrar que a escuta dessas trabalhadoras e trabalhadores brasileiros que moram em Dublin é marcada por um conteúdo sonoro diverso, que mescla desde variados gêneros e estilos musicais até podcasts, noticiários locais e, inclusive, composições autorais. O engajamento desses atores com a música, por sua vez, apresenta um aspecto múltiplo, dinâmico e funcional: “ajuda a pedalar mais rápido”; “ameniza os sons incômodos da cidade”; etc... Nesse aspecto, nota-se que a presença da música no cotidiano dos(as) entregadores(as) é essencial e, possivelmente, (in)questionável.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Renan Moretti Bertho

E-mail para contato: renanbertho@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (19) 9.9638-1429

Título do Filme: Returning Sessions

Direção: Renan Bertho

Ano de Produção: 2021

Duração: 19’30’’

Sinopse (até 5 linhas):

Sessions são encontros informais de músicos para praticar o repertório da música tradicional irlandesa. Trata-se de um evento coletivo, participativo e agregador, que foi interrompido durante a pandemia de Covid-19. O documentário, por sua vez, retrata a volta momentânea da música ao vivo presencial em centros culturais de Dublin, República da Irlanda.

Produtora/Instituição: Unicamp

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre 2019 e 2020 realizou estágio de pesquisa na School of music da University College Dublin (UCD/Irlanda) sob orientação de Thérèse Smith.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua:

Link do filme: https://youtu.be/hbeqUtFISJQ

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: (X) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

Entre setembro de 2019 e agosto de 2020 pesquisei *sessions* de música tradicional em Dublin, capital da República da Irlanda. De modo geral, *sessions* podem ser entendidas como encontros informais de músicos – amadores ou profissionais – para celebrar o interesse pela cultura irlandesa. São momentos coletivos e agregadores, que geralmente concentram diversos participantes quase sempre muito próximos uns aos outros e, na maioria das vezes, em ambientes fechados como pubs e bares. Durante a pandemia de Covid-19 esses encontros musicais pararam de acontecer. Assim, o documentário *Returning sessions* dialoga com a minha pesquisa ao abordar os seguintes temas: a volta da música ao vivo presencial; as características de tocar com distanciamento social; as preocupações com o cumprimento das novas medidas de segurança; e, sobretudo, a importância da música em tempos de crise.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro

que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos

E-mail para contato: ClarissaRossi42@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (17) 99705-9247

Título do Filme: Aceita Santos Reis, Patrão?

Direção: Estêvão Amaro dos Reis

Ano de Produção: 2019

Duração: 11:08

Sinopse: Memórias e experiências vivenciadas pelos autores do filme junto ao universo das Companhias de Reis, em Olímpia (São Paulo). Contada por seus Embaixadores e Mestres, a tradição dos Santos Reis em Olímpia é centenária, atualmente a cidade conta com treze Companhias de Reis em atividade.

Produtora/Instituição: Clarissa Rossi e Estêvão Amaro dos Reis

Currículo da Direção: Oriundo de uma família tradicional de Reiseiros de Olímpia, Estêvão Amaro dos Reis é Doutor em Música pela UNICAMP e pesquisador do Temático FAPESP ‘O Musicar Local’. Coordenador do Centro de Estudos e Documentação do Folclore Brasileiro, de Olímpia, São Paulo.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Currículo da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme): Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos é Professora, Arte Educadora e Pós graduanda em Ludicidade. Criadora do canal Histórias e Coisas para Fazer, desenvolve pesquisa com brinquedos folclóricos brasileiros, brinquedos não estruturados e de baixo custo.

Link do trailer, caso possua:

Link do filme: https://www.youtube.com/watch?v=WewWIwSploY

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: ( ) Sim (X) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

* (X) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (X) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (X) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Rose Satiko Gitirana Hikiji

E-mail para contato: satiko@usp.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (11) 992978613
1
Título do Filme: Afro-Sampas

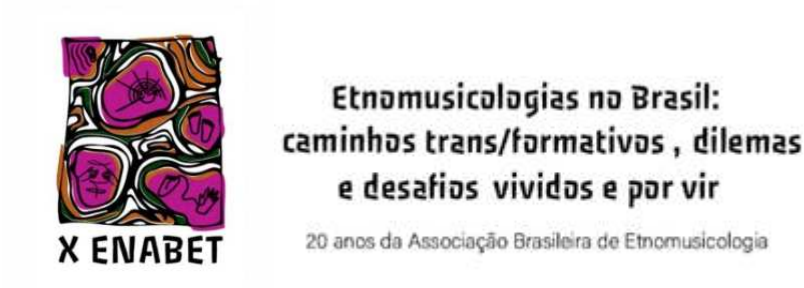
Direção: Rose Satiko Gitirana Hikiji e Jasper Chalcraft

Ano de Produção: 2020

Duração: 43 min

Sinopse (até 5 linhas):
O que pode acontecer quando músicos africanos e brasileiros, todos residentes em São Paulo, são colocados em contato? Yannick Delass (República Democrática do Congo), Edoh Fiho (Togo), Lenna Bahule (Moçambique) e os brasileiros Ari Colares, Chico Saraiva e Meno del Picchia aceitam nosso convite para um primeiro encontro no qual experimentam sonoridades, memórias e criatividades.

Produtora/Instituição: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA_USP)



Currículo da Direção (até 3 linhas): Rose Satiko Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da USP e bolsista de produtividade do CNPq. Jasper Chalcraft é pesquisador do European University Institute. Ambos integram o Projeto Temático Fapesp “O musicar local”.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua: https://vimeo.com/showcase/4168747/video/446891720

Link do filme: https://vimeo.com/lisausp/afrosampas

Senha de acesso ao filme, caso possua: senha: afrosampasencontros

Legenda: (x) Sim ( ) Não (em Português para surdos ou inglês)

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

Afro-Sampas é o terceiro filme que resulta do projeto "Ser/Tornar-se africano no Brasil - Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, desenvolvido junto ao projeto temático “O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia” (Fapesp 2016-05318-7). Na pesquisa, desde 2016, acompanhamos o que temos definido como a *diáspora criativa* africana em São Paulo, constituída por músicos e artistas provenientes de diferentes países do continente africano que chegaram ao Brasil nos últimos anos, observando sua ação nos espaços culturais da cidade, sua relação com os movimentos sociais, seu cotidiano nesta megalópole diversa, desigual e complicada. Para este filme, promovemos encontros entre alguns músicos africanos que acompanhamos e artistas brasileiros residentes em Sampa.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas. [O FILME

ESTÁ PRIVADO AINDA, AUTORIZO O LINK PARA O TRAILER, E POSSO LIBERAR A SENHA PARA A VISUALIZAÇAO DO FILME A PARTIR DE SOLICITAÇÃO).

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Rafael Henrique Soares Velloso

E-mail para contato: rafael.velloso@ufpel.edu.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (53) 99967-0343

Título do Filme: Cadernos do Choro de Pelotas

Direção: Rafael Velloso e Everton Maciel

Ano de Produção: 2018

Duração: 18’44’

Sinopse (até 5 linhas):
O mini documentário Cadernos do Choro de Pelotas se baseou em uma pesquisa etnográfica realizada pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPEL que resultou na publicação de um livro em 2018 pela editora da UFPEL com o material desta pesquisa. Narrado pelos próprios compositores, o documentário apresenta as histórias de vida e práticas musicais, intercaladas com as apresentações musicais promovidas pelo Clube do choro de Pelotas (2014).

Produtora/Instituição: Laboratório de Etnomusicologia UFPEL

Currículo da Direção (até 3 linhas): Rafael Velloso é Saxofonista Doutor em Etnomusicologia e Professor efetivo do Curso de graduação e especialização em Música Popular da UFPEL. Everton Maciel é formado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, tem especialização em História, Comunicação e Memória do Brasil Contemporâneo e mestrado em antropologia social, trabalha como técnico em áudio visual do curso de cinema da UFPEL.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua:

Link do filme: https://youtu.be/P4HN6Sm_IKE

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: ( ) Sim (X) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

* (X) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (X) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (X) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Paula Bessa Braz

E-mail para contato: paulabessabraz@usp.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (11) 983678981

Título do Filme: Canto de Família

Direção: Paula Bessa Braz e Mihai Andrei Leaha

Ano de Produção: 2020

Duração: 74 min

Sinopse (até 5 linhas): Uma família decide abrir uma escola de música erudita na sua própria casa. Os irmãos Cruz se organizam para dar aulas e ensinar às outras crianças do bairro aquilo que amam. Pouco a pouco, a casa se transforma num local de encontros musicais, num dos bairros mais perigosos de Fortaleza. Mas, para alcançar o sonho de viver de música, é preciso um pouco mais. Até onde a música os levará?

Produtora/Instituição: LISA e TRIBA Film

Currículo da Direção (até 3 linhas): Paula Bessa Braz é antropóloga e doutoranda pela USP, onde atualmente conduz pesquisa sobre experiências musicais em projetos sociais nas periferias brasileiras. “Canto de Família” é seu primeiro filme, concebido a partir da etnografia que integra sua dissertação de mestrado. Mihai Andrei Leaha é antropólogo e realizador audiovisual, e vem produzindo documentários há mais de dez anos. Seus filmes já foram exibidos e premiados em diversos festivais.



Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua: https://vimeo.com/546900700

Link do filme: https://vimeo.com/444708260

Senha de acesso ao filme, caso possua: **canto**

Legenda: (x) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

Este filme etnográfico é ao mesmo tempo parte, processo e produto da pesquisa de mestrado "Música que Afeta", de Paula Bessa Braz, em que investiga o "musicar afetivo" que habita a casa e o cotidiano da Família Cruz. Moradora do bairro Novo Mondubim, localizado na periferia sudoeste de Fortaleza, lá a família funda um projeto de ensino musical erudito - o Projeto Acordes Mágicos. Este projeto visa a atender às crianças e jovens do bairro, oferecendo ensino musical gratuito, em que os professores são os próprios membros da família Cruz. Neste filme, através de uma abordagem sensível, sensorial e imersiva, atenta aos gestos dos corpos, das músicas e dos silêncios, buscamos jogar luz sobre a relação singular que essa família estabelece com esse fazer musical, e revelar como esta relação se faz presente em outras instâncias, seja na forma como esses jovens planejam suas vidas e articulam seus sonhos, seja na forma como se pensam no mundo de hoje. Assim, o filme busca abordar os fazeres musicais dos jovens da família Cruz como uma "tecnologia de interação", que atravessa e medeia a constituição das suas relações com o entorno do bairro onde vivem, com seus pares, e também com a sua própria história. Nesse sentido, a significação dos vínculos familiares e a elaboração de seus nexos através do fazer musical são também questões sutilmente abordadas. Neste filme, os Cruz nos abrem as portas de sua casa-escola e nos convidam para conhecer a trilha sonora emocionante de suas vidas.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.
* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.
* ( ) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Yuri Prado

E-mail para contato: yuri_prado@yahoo.com.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (11)98597-1361

Título do Filme: Dois Irmãos

Direção: Yuri Prado

Ano de Produção: 2021

Duração: 32 min.

Sinopse (até 5 linhas):
A cada 27 de setembro, Julio Valverde e sua família realizam um Caruru de Cosme e Damião no Soteropolitano, restaurante de comida baiana localizado em São Paulo. Ao longo de 25 anos, a promessa de oferecer essa festa foi cumprida. Será ela capaz de resistir aos impactos da pandemia? O filme aborda ainda questões como a afirmação da identidade baiana na metrópole paulista; a descoberta da religiosidade; a oferta de refeições como uma atitude antiutilitarista; e os desafios da manutenção do Soteropolitano como localidade.

Produtora/Instituição:
Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)



Currículo da Direção (até 3 linhas):
Doutor em Música pela ECA-USP, é pós-doutorando em Antropologia Social na FFLCH-USP. Atualmente realiza estágio de pesquisa em etnomusicologia na École des Hautes en Sciences Sociales (EHESS), em Paris (França).

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua:
https://youtu.be/cRG9sYeh5yk

Link do filme:
https://youtu.be/yeOU-Xut4_Q

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: (X) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):
A pesquisa de pós-doutorado *Eu faço o meu tempo: etnografia do fazer musical íntimo*, realizada no Departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP sob a supervisão da Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji, tem como objetivo estudar o musicar de Julio Valverde, compositor e cozinheiro baiano radicado em São Paulo. O documentário "Dois Irmãos", fruto da pesquisa e produzido com o apoio do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), tem como foco a festa de caruru de Cosme e Damião promovida há 25 anos por Julio Valverde e sua família no restaurante Soteropolitano.

* (X) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (X) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (X) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro

que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Flávio Rodrigues

E-mail para contato: f263863@dac.unicamp.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (11) 93585-7188

Título do Filme: Em quem vibram os tambores: entrevista com Akimasa Aoyama (Kawasuji Seiryu Daiko)

Direção: Flávio Rodrigues

Ano de Produção: 2021

Duração: 08:47

Sinopse (até 5 linhas):
Os taiko são os tambores japoneses que ganharam o mundo através da imigração ocorrida em meados do século XX. No Brasil, Akimasa Aoyama é um desses imigrantes que, assim como tantos outros, veio ao país em busca de novas oportunidades e, procurando reviver os laços com a terra natal, foi responsável pela criação do Kawasuji Seiryu Daiko, grupo de taiko cidade de Atibaia (SP). Confira nessa entrevista um pouco dessa história que mistura música, tradição e identidade.

Produtora/Instituição: Unicamp

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Flávio Rodrigues é músico e pesquisador. Desenvolve sua dissertação de mestrado sobre o taiko na cidade de Atibaia (SP) pela UNICAMP e é membro do grupo "Musicar Local – Novas trilhas para a etnomusicologia". Atuou na direção/produção do programa SOM+ (Atibaia TV) e em videoclipes.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme): -

Link do trailer, caso possua: -

Link do filme: https://youtu.be/x0OAA2FR44I

Senha de acesso ao filme, caso possua: -

Legenda: (X) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):
O filme "Em quem vibram os tambores: entrevista com Akimasa Aoyama (Kawasuji Seiryu Daiko)" faz parte da pesquisa de mestrado do diretor, Flávio Rodrigues, produzida junto ao grupo de taiko da cidade de Atibaia (SP), intitulada "Os tambores que vibram em nós: a comunidade de prática do taiko na cidade de Atibaia", iniciada em 2020. Procurando remontar o histórico do grupo e da prática no município, uma das maiores colônias japonesas do estado de São Paulo, foram feitas diversas entrevistas semiestruturadas com os participantes do conjunto, a fim de colher relatos, lembranças e discutir a importância do taiko na formação dessa comunidade e da identidade de seus membros. A partir dessa entrevista com o fundador do grupo, o senhor Akimasa Aoyama, é possível entender o taiko enquanto prática que promove a união e coesão da colônia e fornecer um registro histórico de sua trajetória e da construção dessa localidade.

* (X) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (X) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (X) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Magda Dourado Pucci

E-mail para contato: magdapucci@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (11) 99268 4065

Título do Filme: Kukuho – Canto Vivo Wauja (Xingu)

Direção: Takumã Kuikuro

Ano de Produção: 2021

Duração: 32 minutos

Sinopse (até 5 linhas):
Esse vídeo apresenta cantos do ritual da mandioca de nome Kukuho. O ritual, coordenado pelo cantor e pesquisador Akarí foi filmado nas aldeais Pyulaga e Topepeweke, do povo Waujá, situadas no extremo sul da bacia amazônica, no território do Xingu em Mato Grosso. O registro foi realizado feito pelo cineasta indígena Takumã Kuikuro e apresenta diversas reflexões sobre a importância de se manter os cantos vivos e de gerar o registro para futuras gerações.

Produtora/Instituição: Kaitsu Filmes Produções

Currículo da Direção (até 3 linhas):
Takumã Kuikuro é cineasta premiado pelo Festival de Gramado, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Olhar de Cinema, Jornada Intern. de Cinema da BA, Festival de Documentário Etnográfico, Festival Presence Autochtone de Terre, recebeu o prêmio da Queen Mary University London.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):
Magda Pucci é musicista e pesquisadora independente de músicas do mundo e das culturas indígenas brasileiras. Formada em Música pela USP, mestre em Antropologia pela PUC-SP e Doutora em Pesquisa Artística pela Universidade de Leiden, na Holanda.

Link do trailer, caso possua:

Link do filme:

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: (x) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):
Akari Wauja esteve em São Paulo em 2019, em apresentação em um espaço cultural da cidade e se mostrou interessado em registrar em um filme os seus cantos e sua família realizando o ritual da mandioca. Surgiu uma oportunidade de fazer esse registro por conta de um festival de músicas indígenas, no qual sou curadora. Observando a riqueza do material, entendi que ele seria interessante para que outros pesquisadores possam tomar conhecimento desse vídeo realizado sob a perspectiva indígena com autodireção de Akari. O processo de criação, mediação e finalização do vídeo foi feito de forma totalmente virtual por conta da pandemia.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do responsável pela inscrição: Rafael Branquinho Abdala Norberto

E-mail para contato: rbanviolao@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (51)98186-0901

Título do Filme: O Áureo da Música do Beiradão nas Rádios Manauaras (Difusora e Rio Mar) na Década de 80

Direção: Paulo Ricardo de Lima Moura

Ano de Produção: 2020/21

Duração: 55min39s

Sinopse (até 5 linhas): O documentário do jornalista/músico Paulo Moura, com orientação do pesquisador/etnomusicólogo Rafael Norberto, retrata parte importante da história das músicas dos "beiradões", termo documentado por Álvaro Maia no romance *Beiradão* (1958) para expressar "as margens dos rios principais" da Amazônia, que passou a identificar sob a categoria de "música do Beiradão" as composições de letras curtas e ritmos bastante apreciados pela população amazônica.

Produtora/Instituição: Paulo Ricardo de Lima Moura

Currículo da Direção (até 3 linhas): Jornalista, produtor, músico, poeta, compositor, fotógrafo e cineasta. Premiado em editais do município de Manaus nas categorias música e produção audiovisual (filme). Atua como agente cultural, desenvolvendo trabalhos artístico-culturais na capital e no interior do Estado do Amazonas.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme): Mestre e doutor em Música (Musicologia/Etnomusicologia) pelo PPGMUS/IA/UFRGS com período sanduíche na UGA/EUA. Bacharel em Música (Violão) pela UEA. Pesquisador nos grupos GEM/UFRGS/CNPq, LERASEQ/UFRGS/CNPq e Grupo de Estudos, Pesquisas e Artes BEM VIVER/UFRGS/CNPq.

Link do trailer, caso possua: https://youtu.be/j99mz24fCCM

Link do filme: https://youtu.be/6S-fVZ1AUDs

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: ( ) Sim (x) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver): Este documentário é fruto das pesquisas do músico Paulo Moura ao longo de sua formação na área de jornalismo/comunicação e da pesquisa de mestrado do etnomusicólogo Rafael Norberto. Desde as primeiras versões do projeto que deram origem ao documentário final foram utilizados registros da etnografia realizada por Rafael entre 2014-16, bem como este foi o orientador e parceiro de Paulo na concepção do projeto, no contato com os músicos colaboradores que foram entrevistados – sendo que a maioria fez parte da pesquisa de Rafael -, e foi um dos entrevistados contemplados. Este documentário foi contemplado pelo Edital 010/2020 - Concurso - Prêmio Manaus Conexões Culturais - Lei Aldir Blanc - Audiovisual, o que viabilizou sua produção e execução.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro

que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: DONATIEN Julie

E-mail para contato: juliedonatien@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (+33) 6 20 60 49 73

Título do Filme: Ogã Tãozinho

Direção: Donatien Julie

Ano de Produção:

Duração:

Sinopse (até 5 linhas):

Produtora/Instituição:

Currículo da Direção (até 3 linhas):

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua:



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Link do filme:

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: (x) Sim ( ) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição: Luiz Alfredo Coutinho Souto – Alfredo Bello (nome social)

E-mail para contato: alfredobello@gmail.com

Telefone Celular/ WhatsApp: (11) 985556396

Título do Filme: “São Benedito mora no Sapezal”

Direção: Alfredo Bello

Ano de Produção: 2017

Duração: 01:52 minutos

Sinopse (até 5 linhas):
Práticas culturais do Vale do Paraíba Paulista são retratadas através da memória da comunidade do Sapezal de Cunha e de viagens para São Paulo, Rio de Janeiro e em Brasília, aonde o Mestre José Jerome, principal mantenedor dessa cultura, foi professor do projeto “Encontro dos Saberes”. Além da Companhia de Moçambique, d’A Embaixada de Carlos Magno, Mutirão, Folias de Reis entre outras, traz entrevistas com o Mestre Silvio Oliveira, o etnomusicólogo Alberto Ikeda, o antropólogo José Jorge de Carvalho e o espírito do Boiadeiro Cipó Preto.

Produtora/Instituição: Selo Mundo Melhor em parceira com a Comunidade do Sapezal de Cunha e a Casa de Caridade Pai João da Ronda (Terreiro de Umbanda de Guarulhos)



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Currículo da Direção (até 3 linhas):
Alfredo Bello é músico e pesquisador de culturas, mestrando no Programa de Pós-graduação do IEB-USP. Desde 2000 viaja o Brasil fazendo registros sonoros da cultura brasileira e as recria com o trabalho do DJ Tudo. Vários registros dessa pesquisa são lançados pelo Selo Mundo Melhor.

Currículo (até 3 linhas) da/o responsável pela submissão do filme (apenas em caso de não ser a/o diretora/o do filme):

Link do trailer, caso possua: https://youtu.be/zXpHPWjI6BQ

Link do filme: https://youtu.be/VXGrt7u38k0

Senha de acesso ao filme, caso possua:

Legenda: ( ) Sim (X) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme (quando houver):

* (X) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (X) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (X) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.



Etnomusicologias no Brasil:
caminhos trans/formativos , dilemas
e desafios vividos e por vir

20 anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia

X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre

08 a 12 de novembro de 2021 (virtual)

https://www.even3.com.br/xenabet/

https://www.abet.mus.br/

MOSTRA AUDIOVISUAL DO X ENABET

FICHA DE SUBMISSÃO

Nome do/a responsável pela inscrição:

E-mail para contato: taniarego2@yahoo.com.br

Telefone Celular/ WhatsApp: (98) 98114-1633

Título do Filme: Viver de música em São Luís - as instrumentistas.

Direção: Tânia Rêgo

Ano de Produção: 2018

Duração:12’35’’

Sinopse: Quem são essas instrumentistas que vivem de música em São Luís? Depoimento de cinco participantes da pesquisa de Doutorado, em andamento, no PPGM da UNIRIO. Elas respondem sobre a sua formação na área da música e quais as suas práticas no contexto da cidade, na atualidade.

Produtora/Instituição: Tânia Rêgo/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO.

Currículo da Direção: Prof.ª do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA. Mestre em Música pela Universidade de Brasília-UnB e Doutoranda da UNIRIO-PPGM, Musicologia- Etnografia das práticas musicais.



Link do filme: https://youtu.be/OO85bBWCEXk

Legenda: ( ) Sim (x) Não

Texto breve (até 10 linhas) informando a relação entre pesquisa acadêmica e filme:

Filme desenvolvido no Curso de Doutorado do PPGM da UNIRIO, na disciplina “Filme etnográfico”, ministrada pela Prof.ª Drª Érica Giesbrecht, em 2018. Ele está vinculado à pesquisa que estou desenvolvendo nesta instituição, sob a orientação do Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva. Traz depoimento de cinco participantes da pesquisa. Na época, eu estava residindo no Rio de Janeiro e todos os vídeos que utilizei foram gravados e enviados pelas participantes, via celular. Desta forma, realizei um trabalho de campo à distância e mediado pelas tecnologias disponíveis. As discussões e possibilidades desse trabalho inspiraram e nortearam a construção de outro filme, anexo à tese, com participação de mais instrumentistas, mais diversidade e aprofundamento de questões relacionadas ao trabalho com música na cidade de São Luís-MA.

* (x) Autorizo a disponibilização do filme selecionado pelo X ENABET nos canais oficiais da ABET entre os dias 01/11/2021 e 20/11/2021.

* (x) Autorizo o uso de imagens para divulgação do evento X ENABET.

* (x) Autorizo a permanência do link do filme na página e nas redes sociais da ABET após a realização do X ENABET para exibições gratuitas, com finalidade didática ou em mostras acadêmicas.

Ao preencher e enviar essa ficha de submissão à coordenação da Mostra Audiovisual, declaro que li e aceito todas as condições previstas nas normas da Mostra Audiovisual do X ENABET e declaro que sou/somos titular/es dos direitos autorais e assumo/imos integral responsabilidade por sua originalidade.